MARIANO MESTMAN (coord.)
D. OUBIÑA, J. SANJINÉS C, I. XAVIER, I. PINTO,
S. BECERRA, J. A. GARCÍA BORRERO,
Á. VÁZQUEZ MANTECÓN, C. LACRUZ,
M. L. ORTEGA, M. VARELA, P. HALPERIN

LAS RUPTURAS DEL 68 EN EL CINE DE AMÉRICA LATINA

Akal / Inter Pares

Akal / Inter Pares

Diseño interior y cubierta: RAG

Las rupturas del 68 en el cine de América Latina : contracultura, experimentación y política / Mariano Mestman ... *[et al.];* compilado por Mariano Mestman. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ediciones Akal, 2016.
480 p. ; 22 x 14 cm. - (Inter Pares)

ISBN 978-987-45444-6-9

1. Cine. 2. Sociología de la Cultura. 3. Historia. I. Mestman, Mariano II. Mestman, Mariano, comp.
CDD 306.47

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra —incluido el diseño tipográfico y de portada—, sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico, sin el consentimiento por escrito del editor.

© los autores, 2016

© Ediciones Akal, S. A., 2016
Sociedad extranjera Ediciones Akal Sucursal Argentina S. A.
c/Brandsen 662, 1° D
Código Postal 1161 CABA
Argentina
TF 0054 911 50607763 (móvil)
TF 0054 11 53685859
www.akal.com

Impreso en Talleres Gráficos Elías Porter
Plaza 1202, Ciudad de Buenos Aires - Argentina
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Mariano Mestman (coord.)

Las rupturas del 68 en el cine de América Latina

akal
ARGENTINA
ESPAÑA
MÉXICO

Para Alberto Elena (1958-2014)
in memoriam

PRESENTACIÓN

Las rupturas del 68 en el cine de América Latina
Contracultura, experimentación y política

Mariano Mestman

I

¿Por qué revisar, una vez más, el cine del 68 en América Latina? Cuando vemos juntas las palabras del título, sabemos más o menos a qué se refieren, hasta puede parecernos bastante conocido el asunto. Sin embargo, también motivan interrogantes que este libro se propone explorar.

«Las rupturas del 68 en el cine de América Latina», entonces.

Dejemos de lado, por ahora, la palabra «cine», aunque sabemos que ella misma remite a condiciones productivas, industriales y *amateurs*, hegemónicas y alternativas, diferentes de un país a otro. Y supongamos que en principio aceptamos la idea de «América Latina», no como una identidad prefijada, establecida desde algún esencialismo, por supuesto, pero sí como un programa o incluso como un significante en pleno funcionamiento durante este periodo en el cual el propio latinoamericanismo se reformula en lo cultural y lo político, y asume un renovado sentido emancipador o liberador bajo la influencia de la Revolución cubana. Es decir, un momento en el cual debería ser posible encontrar una serie de rupturas.

Se trataría de rupturas observables en lo político, pero también en el plano estético y cultural. Rupturas a veces diferenciables, en tanto dan cuenta de polémicas entre tendencias del cine del periodo, y rupturas a veces copresentes en un mismo tipo de film. La propuesta de «rupturas del 68» parafrasea el subtítulo de un libro publicado hace tiempo por la Filmoteca de Valencia, con artículos y documentos de experiencias ocurridas entre 1967 y 1975, fundamentalmente en el

mundo occidental desarrollado y capitalista[1]. Incluso con las distancias del caso, ¿no podríamos pensar las transformaciones cinematográficas del 68 en el cine de América Latina –siquiera de modo tendencial, analítico– en una doble dimensión que resulta evidente en los ensayos de aquel otro libro y en tantos otros? Por un lado, lo contracultural –asociado a las nuevas sensibilidades propiamente sesentistas–; por otro, la dimensión más directamente política –asociada a la radicalización tercermundista y a la acción insurgente, a veces a la partidización.

El 68 se inscribe al mismo tiempo en una «época» más extensa, la «larga década del sesenta». Más allá de lo cinematográfico y en lo referido al plano mundial, en un ensayo ya clásico sobre cómo periodizar los sesenta, Fredric Jameson observaba la complejidad de niveles diferenciables en lo cultural, lo político, lo económico, con sus propias leyes internas, así como de regiones, pero aun así apuntaba a establecer una hipótesis sobre «el ritmo y la dinámica de la situación fundamental» en el periodo (1984: 16)[2]. En ese marco, ubicó las condiciones de posibilidad, de emergencia de esa larga década en la segunda mitad de los años cincuenta y propuso su «fin» entre los años 1972 y 1974, con una argumentación que nos interesa porque incluye en un lugar central a fenómenos propios de América Latina y el Tercer Mundo como el inicio de un giro burocrático-autoritario en muchos de los gobiernos africanos independizados poco antes, la generalización de la militarización de los estados latinoamericanos (con eje en el golpe militar en Chile, en 1973), pero también cierto fin de la fuerte influencia tercermundista en Estados Unidos y Europa, entre otros hechos. Se trata de un corte que Jameson fundamenta también con sucesos del llamado Primer Mundo y que confirmaría el inicio de la crisis económica entre 1973-1974 (*op. cit.*: 25 y 72-75).

La bibliografía sobre la producción cultural e intelectual en América Latina ha vuelto de modo frecuente sobre esa periodización, esa «larga» década, como el reconocido trabajo de Claudia

---

[1] J. Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Valencia, Textos Filmoteca, 1988.

[2] F. Jameson, *Periodizar los 60s.* (1984), Córdoba, Alción, 1997.

Gilman sobre el escritor revolucionario en la región. Gilman ha fundamentado con precisión la utilización de la noción de «época» para el bloque sesenta/setenta (1959 hasta ca. 1973 o 1976, propone en su caso) en la medida en que se trata de un periodo atravesado por una misma problemática referida al fuerte interés por la política y la expectativa y convicción de tranformaciones radicales e inminentes en todos los órdenes[3]. Por su parte, también los estudios que enfatizan la dimensión transnacional y cultural de los procesos de protesta sesentistas se han referido a los «*long* 1960s», como un concepto apropiado, al reconocer las limitaciones del recorte artificial (respecto de esos procesos) que implicaría limitarlo cronológicamente a los años incluidos entre 1960 y 1969. Eric Zolov, por ejemplo, lo ha recuperado recientemente en su introducción a un *dossier* con estudios de caso[4]. Y en un ensayo previo había llamado la atención sobre la extensión de su uso en diversos trabajos, argumentando su propia propuesta de una periodización entre 1958 (cuando se produciría un cambio en la política de Estados Unidos hacia América Latina) y 1973 (cuando se dio el golpe militar en Chile); aunque reconociendo, por supuesto, que la cuestión de las fechas estaba todavía abierta y podía depender de cada país[5].

---

[3] C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003. En particular el capítulo «Los sesenta/setenta considerados como época». Por supuesto la autora entiende que se trata de un proceso «móvil» a lo largo del periodo y entre regiones, pero la diferencia sería de «intensidad»: «Visualizado sobre un mapa en permanente diacronía –afirma–, se lo observa concentrado aquí, debilitado allá, pero siempre activado en algún lugar del mundo» (p. 38).

[4] E. Zolov, «Latin American in the Global Sixties» (Introducción), en *The Americas* 3, vol. 70, The Academy of American Franciscan History, enero de 2014.

[5] E. Zolov, «Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America», en *Contra corriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America* 2, vol. 5, invierno de 2008, p. 48. Incluso los editores del volumen colectivo *New world coming* se preguntaban en su introducción titulada «The global sixties» por qué no pensar su inicio en el mundo en torno a la guerra de Argelia (1954) o la Conferencia de Bandung (1955) y extender su fin hasta la guerra de los contras en Nicaragua en 1980 (S. Rutherford, S. Mills, S. Lord, C. Krull, K. Dubinsky, *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Between the Lines, 2009, p. 2).

Aunque este libro se focaliza en el cine del 68 en América Latina, reconoce ese horizonte epocal más amplio. Pero en particular se interroga por un lapso que en los relatos más extendidos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) en esa segunda fase de los sesenta suele ubicarse entre las Muestras y Festivales de Viña del Mar de 1967, Mérida de 1968 y nuevamente Viña del Mar de 1969 –también consideramos los del semanario *Marcha* y la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo, en esos mismos años–, y a lo sumo se extiende hasta los años 1973 o 1974. Y que podemos asociar al reconocimiento (e influencia) del cine latinoamericano en Europa.

Algunos estudios historiográficos (Paranaguá, 2000 y 2003a; o más recientemente León Frías, 2013, entre otros) vienen advirtiendo cada vez más sobre la canonización de la expresión Nuevo Cine Latinoamericano –en especial cuando se lo asocia a los cineastas o films más políticos– y sus límites –por sus consagraciones, sus exclusiones– para dar cuenta de otras zonas también innovadoras o rupturistas del cine de esos años. En este sentido, debería ser tenido en cuenta el riesgo de una repetición acrítica del relato construido por algunos de sus protagonistas o por investigaciones posteriores, de las visiones más generalistas o panorámicas sobre el fenómeno. Se trata de un cuestionamiento que nos interesa en la medida en que promueve una indagación más profunda. Este libro intenta aportar a esa revisión desplazando, siquiera de modo provisorio, esos relatos más generalistas, integradores y atendiendo, en cambio, a las múltiples dimensiones de las rupturas, y sus particularidades, en cada país. Sin embargo, nuestro interés no está en establecer una discusión con las versiones canónicas en torno a los alcances o límites del Nuevo Cine Latinoamericano, su origen, antecedentes o extensión temporal, los films que incluyó o excluyó, etc. Mucho menos con las «tradiciones selectivas» construidas en los discursos de cineastas o los Manifiestos de esos mismos años; ya que por otro lado constituyen un tipo de construcción discursiva propia de casi

---

Zolov (2014: 351) sostiene que el término «*long* 1960s» había sido introducido por primera vez por A. Marwick en *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c. 1958-c. 1974*, Nueva York, Oxford University Press, 1998, p. 7.

cualquier grupo o formación intelectual con programas de intervención cultural o política. Esos discursos deberían ser interpretados en tanto expresión de un tipo de ruptura en la cinematografía latinoamericana del periodo, no la única, pero tal vez sí la más significativa de ese momento de radicalización.

De todos modos, este libro se orienta en una perspectiva que busca comprender las rupturas del cine del 68 más allá y más acá de las definiciones prescriptivas en torno al fenómeno regional, para así indagar en el dinamismo del mismo, en las diversas dimensiones y en los (muchas veces) distintos significados del sentido de ruptura.

La idea de focalizar los ensayos en torno al 68 en el cine de América Latina –hasta donde sabemos un tema no abordado en sí mismo en la bibliografía como objeto de volúmenes colectivos–, podría suscitar en principio una serie de interrogantes: ¿efectivamente hubo una sintonía entre las rupturas del cine en esta región y aquellas que asociamos al 68 en otras geografías?, ¿y en ese caso, qué rasgos y significados comunes reconocen?, ¿cómo interpretarlas más allá de la mirada «eurocéntrica», la que pareciera derivar de la misma expresión «68»?, ¿cuál fue el diálogo de América Latina con el 68 europeo o norteamericano a fines de los años sesenta, y cómo dialogó con otros fenómenos tanto o más relevantes originados en otras zonas del denominado Tercer Mundo y que, al mismo tiempo, tuvieron una presencia destacada durante la década en el Primer Mundo?, ¿hasta dónde podemos generalizar con la pregunta sobre América Latina como región y no deberíamos interrogarnos por cada país?

Desde hace algunos años la bibliografía internacional sobre los años sesenta o el 68 mismo viene desplazando la centralidad que habían ocupado los acontecimientos ocurridos en Francia, en Europa en general y Estados Unidos en los relatos más frecuentes. Y en pos de miradas más abarcativas y complejas extiende los periodos de indagación cronológica y geográfica de los procesos de revuelta, rebelión, revolución[6].

---

[6] Entre otros, algunos libros colectivos surgidos de encuentros conmemorativos del «40 aniversario» del 68, como el citado *New World Coming...*, o *The long 196*8. *Revisions and New Perspectives* (editado en 2013 por D. J. Sherman, R. van Dijk, J. Alinder y A. Aneesh). También *The Third World in the Global*

En cualquier caso, preguntas como las anteriores motivan los ensayos de este libro, que aun cuando inscriben los estudios de caso en el periodo más amplio señalado, muestran que el año 1968 mismo o el momento 68 (que incluiría los años inmediatamente previos y posteriores) constituyen una coyuntura clave de las rupturas cinematográficas en América Latina. Al mismo tiempo, en la búsqueda de estas rupturas, nuestra propuesta consiste en profundizar en un tipo de análisis que, sin excluir las perspectivas comparadas –cuando resulten pertinentes– o los vínculos transnacionales –tan importantes y a veces determinantes en esa época–, en cambio se preocupe por la especificidad de las configuraciones culturales nacionales en que las mismas tienen lugar.

No se trata, tal vez, de que haya novedad en esta propuesta. De hecho, muchos de los libros que incluso desde su mismo título identificamos como propios del relato del Nuevo Cine Latinoamericano, y muchas veces son pioneros del mismo, incluyen estudios de cineastas y/o casos nacionales en un lugar destacado. Como se sabe, desde la década de 1980 vienen siendo publicados volúmenes sobre el cine latinoamericano de los sesenta/setenta (o sobre periodos más extensos que lo incluyen), fundamentales para el conocimiento del tema, configuradores de nuestra propia formación, y sin los cuales seguramente la propuesta de este libro y muchos de sus ensayos, no hubieran tenido lugar o se hubieran visto limitados. Entre otros, destacamos el esfuerzo temprano de Julianne Burton, y los autores participantes de su obra colectiva (1990), por pensar los modos del documental social del periodo; un trabajo que alcanzó un diálogo productivo con las modalidades documentales propuestas por Bill Nichols en 1991, y que Paulo Antonio Paranaguá amplió a otros interregnos en una obra también colectiva (2003a). Citemos asimismo los estudios comparados de este

---

1960s, editado por S. Christiansen y Z. A. Scarlett en 2013. En su prólogo/presentación, A. Dirlik recupera su temprano artículo sobre el Tercer Mundo en 1968 (en C. Fink, P. Gassert y D. Junker (eds.), *The World Transformed*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 295-317) y observa cómo en el mismo Tercer Mundo los sucesos políticos, culturales en torno al 68 varían también en duración y temporalidad en los diferentes contextos.

último (2000 y 2003b); los dos volúmenes compilados por Michael Martin (1997) con estudios de casos y perspectivas de articulaciones transnacionales como la ensayada por Ana López (1997); las compilaciones de estudios de films a cargo de Marina Díaz y Alberto Elena (1999 y 2003) o los realizados por Jorge Ruffinelli (2010). También varios libros que analizaron más de un caso nacional y/o dieron cuenta de la dimensión continental del proyecto, como los de Peter Schumann (1987), Guy Hennebelle y Alfonso Gumucio Dagron (1981), Zuzana Pick (1993), John King (1990), Susana Vellegia (2002 con Octavio Getino y 2009), Tzvi Tal (2003 y 2005) o el más reciente con una perspectiva crítica de lecturas previas de Isaac León Frías (2013)[7].

Muchos de estos estudios han señalado la necesidad de no perder de vista las singularidades de los casos nacionales. Paulo Antonio Paranaguá, por ejemplo, en uno de sus libros clave, ha insistido: «no existe un cine latinoamericano en el sentido estricto; la inmensa mayoría de las películas se generan en el ámbito nacional, a veces incluso en el provincial o municipal, si bien existen fuerzas transnacionales y estrategias continentales desde la revolución del cine sonoro» (2003b: 23).

Por su parte, más allá de América Latina, Will Higbee y Song Hwee Lim, en un ensayo dedicado a mapear los diversos conceptos de «transnational cinemas» aparecidos en los últimos quince años, y luego de recorrer las críticas a las limitaciones de los estudios de «cines nacionales» (en particular en su uso prescriptivo), llamaron la atención sobre el riesgo de desplazar demasiado (o incluso negar) la dimensión nacional de las prácticas fílmicas, cuando en realidad continúan ejerciendo una presencia por demás significativa. Y, en

---

[7] Por supuesto nombramos solo libros que se focalizan o incluyen en un lugar significativo el llamado Nuevo Cine Latinoamericano (y seguramente faltan), ya que los estudios nacionales o de directores son numerosísimos. En los últimos años, además, varias tesis doctorales publicadas o en vías de hacerlo también se refirieron al fenómeno, a veces atendiendo a los aspectos comunes, integradores del mismo, como la de Ramón Gil Olivo (México, 2009), Fabián Núñez (Brasil, 2009), Ignacio del Valle (Francia, 2012), Silvana Flores (Argentina, 2013), Alejo Pedregal (Finlandia, 2015) o Ana Nahmad Rodríguez (México, 2015), entre seguramente muchas otras.

este sentido, sugerían la necesidad de examinar el despliegue del concepto en casos concretos-específicos[8].

Varios artículos de nuestro libro incorporan el análisis de los flujos culturales y sensibilidades continentales y transnacionales, pero los exploran en su funcionamiento en films surgidos en contextos específicos, en el marco de configuraciones culturales que, de algún modo, reconocen esas influencias en su propia constitución y que, al mismo tiempo, las mediaron en su funcionamiento local o en los modos en que se expresaron los diálogos estéticos y políticos de esos años.

Entonces, más que de novedad, se trataría de una cuestión de énfasis: en las *rupturas* –como concepto clave y en plural, para observar su carácter no unívoco– y en su despliegue en un *aquí y ahora* singular. La necesaria confrontación de cualquier concepto en una empiria históricamente situada, que nos permita reconocer que la idea misma de ruptura es significada, valorada de un modo distinto –siquiera tendencialmente distinto– en cada caso. Profundizar, entonces, en las características singulares de las rupturas del 68 en cada país y entre diversos actores o formaciones al interior de los mismos, es el objetivo principal de este libro.

II

Del mismo modo que los nuevos cines latinoamericanos de los años sesenta/setenta se nutrieron de lenguajes y estéticas forjadas en otras geografías –los cines de vanguardia de las primeras décadas del siglo xx, los realismos de entreguerras, el neorrealismo italiano de la segunda posguerra, los nuevos cines europeos, el *new american cinema* a ve-

[8] W. Higbee y S. Hwee Lim, 2010, «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas* 1:1, 2010, pp. 7-21. También los compiladores de *New World Coming*..., aun cuando focalizan en los elementos comunes que hablarían de una conciencia o sentimiento de acción simultánea con otros en una esfera global, explicitan que esa orientación hacia la comprensión de la dimensión global del fenómeno no debería confundirse con un intento de asignar un significado único a los sesentas en el mundo (*op. cit*.: 3-4).

ces, diversas tendencias del documental, etc.–, también dialogaron con discursos epocales característicos del latinoamericanismo, que ampliaron en muchos casos los horizontes de intervención. Y no se trató sólo de un fenómeno reducible a lo imaginario: tantas películas que representaron o hablaron de América Latina, o pensaron las situaciones nacionales enmarcadas en el devenir regional. Además, junto al creciente intercambio, circulación de films de innovación o ruptura entre los países desde mediados de la década del sesenta (promovidos desde la distribución por algunas figuras clave, como el uruguayo Walter Achugar, asociado al argentino Edgardo Pallero, por ejemplo), también existieron fuertes vínculos materiales entre los cineastas, muchos de ellos con epicentro en el ICAIC cubano o en los festivales regionales. Tal vez el impulso del Noticiario ICAIC (justamente) Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez, fue uno de los motores más conocidos en este sentido; pero no el único. También hubo traslados de cineastas de un país a otro (al interior de América Latina y hacia otras regiones) o proyectos al respecto. Entre otros, los varios documentales (más allá de esos noticiarios) de Santiago Álvarez en América Latina, Vietnam, etc.; el grupo argentino de la Escuela Documental de Santa Fe que participó de la Caravana Farkas en Brasil; los films de Raymundo Gleyzer en Brasil y México, o sus proyectos para Chile y Bolivia; los de Humberto Ríos en estos dos países; los de Ugo Ulive en Cuba y Venezuela, y varios otros[9]. Sin embargo, en todos estos y otros casos, si bien esos traslados transfronteras implican intercambios entre cineastas, los films que se realizan son en su mayor parte sobre una realidad «nacional», y si bien remiten muchas veces a la situación regional (de subdesarrollo, dependencia o insurrección), se focalizan en un caso, el del país en que se realizan o el del país originario del cineasta (en especial cuando desde el exilio se denuncia la situación represiva).

De este modo, aun cuando América Latina constituye un referente (a veces sobreentendido, a veces omnipresente) de muchos

[9] Por no hablar de los films del exilio: las películas de Sanjinés en Perú y Ecuador, las de Miguel Littín en México o la de tantos latinoamericanos en Cuba (como la trilogía *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán, por citar sólo un título muy conocido).

films políticos, su proceso de realización y su objetivo de confrontación remiten fundamentalmente a los procesos y conflictos nacionales en que se desarrollan los respectivos cines. Por supuesto, hubo algún film y sobre todo muchos proyectos de alcance latinoamericano o internacional: cubanos, del brasileño Glauber Rocha o aquel ambicioso, internacionalista que programaban Solanas y Getino luego de la amplia repercusión del estreno de *La hora de los hornos* en la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia), en junio de 1968[10]. Y seguramente varios otros. Pero, insistamos, aunque en general en sintonía con el proceso regional o incluso global, de todos modos los realizadores se mueven, y la mayoría de los films del 68 se realizan en torno a las historias y coyunturas de sus propios países.

En este sentido, considerando que las iniciativas materiales y los discursos en torno a lo latinoamericano por supuesto se encuentran a la orden del día (tal vez más en esa coyuntura histórica que en cualquier otra), la propuesta de este libro se orienta a contextualizar e interpretar los procesos de emergencia y confrontación de las rupturas en relación con realidades políticas y configuraciones culturales nacionales. No sólo por los ejemplos citados o las evidentes diferencias político/institucionales –países con regímenes democráticos o electorales; otros con regímenes dictatoriales–, o entre regímenes de un mismo tipo: entre gobiernos militares diversos, incluso respecto de sus respectivos pasados nacionales, como los casos de Brasil, la Argentina o Bolivia; o las diferencias entre las «democracias», algunas igualmente represivas, como la mexicana

[10] Se trataba de un film conjunto «por muchos Vietnam» que testimoniase «las nuevas fuerzas revolucionarias que hoy coinciden desde la lucha del Tercer Mundo, a las de los movimientos revolucionarios de Europa y EE.UU.». El proyecto se planteaba incluir una parte sobre América Latina (a cargo de Solanas), una sobre el Potere Operario italiano (a cargo de Lionello Massobrio), otra sobre los sucesos del 68 en Francia (que se proponía discutir con Marker y Godard), otra sobre el Black Power (faltaba encontrar el norteamericano que la hiciese), otra sobre la Guinea Portuguesa y Amílcar Cabral (en base a un documental ya filmado por Valentino Orsini y Alberto Filippi) y la parte sobre el Vietnam que, se sugería, podía hacer Santiago Álvarez. «Carta de Solanas a Guevara», 10/1/69, en A. Guevara, *¿Y si fuera una huella? Espistolario*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, pp. 182-183.

en esta coyuntura. También porque esas singularidades se expresan en los diferentes procesos de sedimentación u organización de espacios («campos») culturales, cinematográficos en los que actúan los realizadores de cada país.

Parece importante insistir, como decíamos, que al hacer hincapié en el peso que tiene el contexto «nacional» en la práctica y aun en el imaginario que sustenta los films del periodo, no pensamos en términos de una «identidad nacional» naturalizada desde ningún tipo de esencialismo, a pesar incluso de que más de un film o manifiesto la buscó en esos años, sino en configuraciones culturales más dinámicas y complejas[11]. Por otra parte, nuestra propuesta no apunta a restituir el debate sobre la existencia o no de los «cines nacionales», una cuestión ya más o menos saldada. Porque, además, aquello que rastreamos no es sólo –ni principalmente– el vínculo que las rupturas del cine del 68 establecen con «campos cinematográficos» en lo referido a la producción previa; sino la relación de esas rupturas con tradiciones culturales y políticas más amplias, donde lo «cinematográfico» en algunos casos ni siquiera es el lugar más apropiado en el cual buscar los objetos principales con los que dialogan o confrontan los films del 68, analizados en estas páginas. Pensemos, por ejemplo, en el caso uruguayo –asociable en esto al de algunos otros países incluidos en el libro–, cuya producción de films es por demás limitada y donde la emergencia de las tendencias rupturistas podría rastrearse en relación, confrontación, con una extendida cultura cinematográfica promovida desde temprano por el Festival del SODRE y por un circuito de cineclubs, críticos, publicaciones, instituciones como el ICUR, y que en la coyuntura que nos ocupa reconocen en el semanario *Marcha* –en tanto lugar de circulación de discursos e imaginarios también transnacionales, y con su influencia en el campo intelectual donde actúan los nuevos cineastas– gran parte de las claves de esas rupturas. Es decir, en el dinámico núcleo en torno al semanario, que incluye iniciativas cinematográficas importantes –festivales, distribución, como se sabe–, pero las trasciende por completo; o mejor, que las incluye en un espacio más amplio, donde la dinámica de lo *nuevo* y, luego, de la *ruptura*

[11] En el sentido propuesto por A. Grimson, *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

tienen mucho que ver con la dinámica de espacios culturales «vecinos», como el periodístico o el literario, con sus figuras destacadas como Ángel Rama, por ejemplo.

Del mismo modo que en otros casos[12], donde lo ocurrido en el cine a fines de los años sesenta no es ajeno a las innovaciones y rupturas en la literatura, el teatro, las artes plásticas, también podría pensarse que en aquellos países con una producción cinematográfica previa escasa, sin duda otras iniciativas públicas o privadas en torno al cine –como la citada difusión de otras cinematografías internacionales en el circuito comercial o cineclubístico, en las revistas y centros de formación durante la década– habrían configurado en los cineastas un conocimiento bastante acabado o una «conciencia» de la institución cinematográfica, sus estéticas, innovaciones tecnológicas y de lenguajes, al momento de las rupturas del 68. Pero aun cuando este conocimiento de la historia del cine en general y del proceso de renovación del cine moderno en particular, pudiese encontrarse extendido (y debatido) entre los diferentes cineastas/intelectuales latinoamericanos del periodo (muchos de los cuales, como se sabe, además se habían formado en el exterior y a la sazón participaban de un circuito de crítica y festivales internacionales), nos interesa observar que también a fines de los sesenta «hacer cine» o la misma noción de «cineasta» no remitía estrictamente a lo mismo en cada formación participante de las rupturas del 68. En cada país los protagonistas de las rupturas desplegaron diversos tipos de vínculos con la producción estatal/industrial/comercial previa (o con aquella por la que apostaron a la sazón, en algún caso) o con el circuito cineclubístico y de difusión del cine moderno, y reconocían al momento de su intervención diferentes historias y prácticas materiales en torno al cine: a veces más cerca de una experimentación que los emparentaba con tendencias copresentes en las artes plásticas o en la práctica publicitaria, por ejemplo; otras veces más cerca de programas en torno a un cine nacional (o latinoamericano); otras asociados al amateurismo, con muchas variantes y combinaciones, por supuesto.

[12] También en aquellos países donde se verifica una larga historia de producción cinematográfica con industrias tal vez en crisis pero con una rica tradición y desarrollo del cine de género.

De ahí que el vocablo «cine» –si bien evidente en su significación general–, no necesariamente remite a una práctica material idéntica o común. O, por lo menos, incluye a grupos y realizadores con diversas distancias respecto de la «producción cinematográfica», con el peso institucional de este término. Y esto no lo pensamos sólo en relación con las distancias que podían promover discursos e imaginarios epocales en torno al "cine independiente", al «cine pobre» o al «cine imperfecto» (con todos los importantes debates que acarreó), a las propuestas de sustitución del «cine de autor» por la «autoría colectiva», o a las polémicas entre cineastas vanguardistas, experimentales y políticos, sino también y fundamentalmente a las prácticas materiales de los realizadores. Estas, a veces asociadas a la respectiva frecuentación del corto, el medio o el largomentraje, al documental o la ficción, a las tecnologías disponibles (el súper 8, el 16, el 35, etc.), pero otras veces no necesariamente.

III

Si lo anterior remite a diferentes desenvolvimientos de las innovaciones y rupturas «nacionales», en el mismo sentido parece importante no perder de vista que en algunos casos lo local, al interior de cada país, también resulta relevante para pensar en la configuración de los espacios y modos en que se procesan los cambios del periodo. Las historias «locales», también en la investigación cinematográfica, fueron ganando espacio desde el momento en que se puso en discusión la idea misma de los «cines nacionales» (no sólo desde lo transnacional) y se cuestionó hasta qué punto el relato sobre los procesos nacionales en diversos planos daba cuenta de las particularidades regionales internas, en algunos casos significativas.

Las innovaciones y rupturas del 68 en el cine de América Latina parecen configurarse en torno a un cine o cultura nacionales (y en general en confrontación con los modelos de una cinematografía hollywoodense hegemónica en los respectivos mercados), articulados en torno al peso de las ciudades capitales, pero también de otras culturalmente florecientes, que incluso en algunos casos vivenciaron interesantes desarrollos productivos, o que fueron relevantes en lo

referido a la formación de cineastas o al alcance que tuvo la exhibición de films. En algunos casos, se trata de cuestiones frecuentadas por la bibliografía también para el periodo que nos ocupa: las diversas ciudades desde donde emerge el *Cinema Novo* brasileño, la importancia de la escuela documental de Santa Fe en la Argentina, el antecedente documental de la Escuela del Cusco en Perú, el Festival de Viña del Mar en Chile, el cineclubismo y la crítica de Cali en Colombia, el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes en Mérida, con su importancia desde esos años en la producción del cine venezolano, por citar sólo algunos ejemplos.

Aunque la cuestión «local» no es objeto específico de los artículos de este libro, su constatación nos lleva a preguntarnos por las posibles particularidades que esos impulsos otorgan en cada caso a las dinámicas de innovaciones y rupturas que se vivencian en un fluido diálogo con lo transnacional y lo nacional, pero donde a veces esto último se disuelve como lugar de paso o articulación obligada de las iniciativas cinematográficas. Y, en algunos casos, nos lleva a revisar fenómenos o eventos que casi naturalmente suelen ser mirados en las historias más frecuentes, por lo menos de modo principal, en su dimensión latinoamericana o internacional. Tomemos, por ejemplo, los festivales llamados «latinoamericanos»; importantes porque allí se expresan muchas de las rupturas que andamos persiguiendo. Observados en relación con el Nuevo Cine Latinoamericano, si se mira con atención la ya clásica trilogía (Viña del Mar, 1967; Mérida, 1968 y Viña del Mar, 1969) podría identificarse un paulatino desplazamiento de la generación de cineastas «neorrealista» por la propiamente «sesentista», como las denominó Paranaguá[13]. Proceso rastreable desde antes, por supuesto, pero todavía observable allí. Es decir, por un lado, los organizadores de

[13] Aunque no ausente en otros investigadores, Paulo Antonio Paranaguá dio forma y fundamentó esta distinción entre dos generaciones en el capítulo «Neorrealismo» de su libro *Tradición y modernidad en el cine latinoamericano*, Madrid, Siglo XXI, 2003b. Por un lado, la formada desde la posguerra y en los años cincuenta bajo la notable influencia del Neorrealismo italiano –y otros realismos contemporáneos, claro–; por otro lado, la generación más joven, la propiamente sesentista, principal protagonista de las rupturas.

Viña y Mérida, quienes llevan la iniciativa y establecen los primeros vínculos, que pertenecen a esa primera generación –Aldo Francia (Chile), Rodolfo Izaguirre y Edmundo Aray (Venezuela), Alfredo Guevara (Cuba), Fernando Birri y Edgardo Pallero (Argentina), etc.[14]. Por otro lado, en Mérida 68 y Viña 69 se exhiben los films de las principales figuras de la generación que irrumpe a mediados de la década –Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Miguel Littín, Glauber Rocha, Mario Handler, entre otros.

Los festivales, entonces, como espacio de expresión de varias de las innovaciones y rupturas del 68 ya desde el mismo pasaje del protagonismo de una generación a otra[15]. Pero aún cuando en esa instancia resulta tan visible y operativo el «latinoamericanismo», parece necesario reconocer e indagar en las genealogías propiamente locales de este tipo de eventos, las que nos reenvían a su aporte, previo y contemporáneo, a la emergencia de los nuevos cines de cada país. Es el caso, por ejemplo, de Viña del Mar 1967. Su lugar como «hito de origen» del Nuevo Cine Latinoamericano, según se ha generalizado, sin duda se explica en gran medida por los vínculos transnacionales de sus promotores latinoamericanos. Pero cómo entender esa instancia por fuera de una historia propiamente nacional –chilena–, incluso local –Valparaíso/Viña–, de ese Festival: con sus encuentros nacionales previos desde comienzos de la década y la identidad dada por el impulso del Dr. Aldo Francia y su equipo. Una historia no exclusiva pero sí propiamente chilena, que remite más allá al surgimiento de un nuevo cine o de una nueva cultura cinematográfica en los diez años previos a Viña 67, promovida por figuras como Sergio Bravo, Pedro Chaskell, el citado Francia, que en ese proceso por supuesto dialogan con experiencias cinematográficas internacionales, y con las visitas de John Grierson, de Joris Ivens y

---

[14] Con antecedentes, por supuesto, del encuentro de ellos –u otros referentes de la primera generación– en eventos latinoamericanos o europeos, como el Festival del Sodre de Montevideo (1958) o el promovido por el Centro de Estudios Europa-América del Colombianum de Génova en Italia, que tuvo lugar en 1960 y 1961 en Santa Margherita, Ligure, en 1962 y 1963 en Sestri Levante y en 1965 –última edición– en Génova.

[15] Desarrollé esta idea a propósito de las continuidades y rupturas de la influencia neorrealista en el Nuevo Cine Latinoamericano, en Mestman, 2011.

otros. Pero que en definitiva se trata de vínculos que se «procesan» en la promoción de núcleos culturales, cinematográficos, en el surgimiento de instancias de formación nacionales que resultan fundamentales a la hora de analizar lo que se va gestando en el cine chileno de los sesenta[16], que irrumpe con toda su fuerza en el Festival de Viña 1969 –*El chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littín; *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz; *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia y *Caliche Sangriento*, de Helvio Soto, entre otros. Un 68 del cine chileno cuya fuerza puede leerse en sintonía con otras expresiones del cine regional presentes en ese Festival, tal vez el punto más alto del «latinoamericanismo» en el cine de esta etapa, pero que, como decimos, es imprescindible asociar a esa historia cinematográfica/cultural nacional –y también a la historia del mismo Festival de Viña del Mar desde antes del hito de 1967– y, luego, a una coyuntura política –las vísperas de la llegada de la Unidad Popular al poder, en 1970, el Manifiesto de los Cineastas, etc.

En su ensayo para este libro, Iván Pinto recupera esa historia de Viña del Mar e incluso propone leer las polémicas ocurridas allí en 1969 no sólo en su evidente dimensión continental, sino también en relación con las búsquedas de un nuevo lenguaje por parte del Nuevo Cine Chileno. La ya famosa discusión entre chilenos y argentinos en el Festival y Encuentro de Realizadores de Viña del Mar de 1969, donde Raúl Ruiz rechazó el modo declamatorio y generalista con que se estaba discutiendo, repleto de lugares comunes, sobre temas ya conocidos como los de imperialismo y cultura, decía, y atacó duramente las posiciones de Fernando Solanas. Se trata de un incidente que, contra las lecturas más comunes que lo reducen a los posicionamientos políticos o a un posible «conflicto fronterizo» –como se escribió con ironía en la época–, Pinto recupera para indagar en la discusión que venía dándose «de un modo definitivo», afirma, entre los cineastas chilenos en ese año cuando se produce un «indiscutible salto cualitativo» en su cine. Es decir,

[16] En los últimos años han aparecido numerosos libros y ensayos sobre el cine chileno del periodo, tal vez más que en otros casos respecto de la bibliografía previa. Aquí no podemos recuperarlos pero han sido incluidos en el artículo respectivo por Iván Pinto.

se interesa por aquello que representaba la posición de Ruiz en relación con las contemporáneas búsquedas expresivas de los films nacionales de esa coyuntura, y en particular analiza los procedimientos puestos en juego por este, por Aldo Francia y por Miguel Littín en sus respectivas obras.

Esa dimensión nacional de un fenómeno tan fuertemente articulado con lo latinoamericano e internacional –y leído en consecuencia–, como son los festivales de cine, es también destacada en el ensayo de Cecilia Lacruz. La autora lee una zona clave de las transformaciones del cine uruguayo en el mismo proceso vivido en torno al Festival de Cine de *Marcha*, en particular entre las ediciones de 1967 y del año previo, que todavía era expresión del interés por el fenómeno cinematográfico moderno (las nuevas olas internacionales) que hasta allí había caracterizado a la crítica y el cineclubismo de la Suiza de América. Una ruptura político-cultural explicitada por sus propios protagonistas y que se consolida en la edición de 1968 y, luego, en la actividad de la Cinemateca del Tercer Mundo, desde su inauguración con la presencia de Joris Ivens en noviembre de 1969 (unos días después de su asistencia al Festival de Viña del Mar). En esos años el Festival de *Marcha* está fuertemente imbuido de las revueltas y revoluciones mundiales (de Cuba a Vietnam, del Poder Negro norteamericano a París) expresadas en una cantidad de films que configuraban una suerte de «montaje externo» –propone la autora– más fuerte que los títulos individuales a la hora de enfrentar al espectador con ese «común denominador» del cine político que reemplazaba al cine de calidad previo. La experiencia de los festivales de *Marcha* y de la Cinemateca del Tercer Mundo ha sido abordada en artículos tempranos como el de Lucía Jacob o el de Tzvi Tal, y el más reciente de Mariana Villaça[17]. El ensayo de nuestro libro propone leerla en el marco de un acelerado dinamismo cotidiano del cine político uru-

[17] L. Jacob, «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 399-431; T. Tal, «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», en *Araucaria* 9, 2003; M. Villaça, «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», en *Contemporánea* 3, 2012, pp. 243-264.

guayo, que trascendió la actividad de exhibición con objetivos de formación, producción y búsqueda creativa. Una experiencia que Cecilia Lacruz –desde la perspectiva de Richard Sennett– considera caracterizada por las relaciones informales, el agrupamiento de formaciones y el oficio de una práctica artesanal, donde entre el conocimiento de los «maestros» (algunos formados previamente en instituciones como el ICUR, como el caso de Handler), el amateurismo y el interés por el aprendizaje de jóvenes estudiantes de arquitectura y bellas artes, se despliega una cultura material de la cooperación (en las antípodas de la producción industrial característica de otros países) que la autora lee como un proceso vívido y fundamentalmente distintivo.

Tampoco María Luisa Ortega pasa por alto en su ensayo sobre la Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela, 1968), sus antecedentes y repercusión en la dinámica cinematográfica local: el vínculo del proyecto del Festival con la actividad de Carlos Rebolledo desde que asume la dirección del Departamento de Cine, en la Dirección Cultural de la Universidad de los Andes en 1966. Sin embargo, este es uno de los artículos de la segunda parte del libro que en lugar de centrarse en casos nacionales, estudia momentos de encuentro o aspectos comunes entre ellos.

La Muestra de Mérida 68 fue, sin duda, un punto de inflexión para las búsquedas del documental latinoamericano. María Luisa Ortega –que había trabajado en ensayos previos (2009; 2012) sobre cómo «lo real» (el documento) irrumpe en esos años como desestabilizador de la anterior «organicidad de la obra artística y cinematográfica» en pos de nuevas estéticas políticas–, vuelve ahora sobre el momento 68 para desmenuzar las variadas modalidades con que los films documentales presentes en Mérida procesan esa irrupción de modo creativo al mismo tiempo que en diálogo con los cambios en el documental en el plano internacional, en sus lenguajes y en sus operaciones formales. Y junto a estos aspectos, la autora piensa la organización del festival y foro de debate de Mérida en un complejo entramado de muestras cinematográficas mundiales a las que venían acudiendo los nuevos cines de América Latina desde la década anterior y que se intensifican en torno a 1968. Se trata de una dinámica, propone Ortega, donde lo local, lo regional y lo internacional resultan

variables significativas para analizar los impulsos y diálogos que configuraron la muestra venezolana y permitieron que allí confluyese una selección ejemplar de las prácticas documentales de América Latina.

IV

Junto a los elementos comunes, regionales o aun globales, que se expresan en ese tipo de eventos, podríamos preguntarnos qué es el latinoamericanismo en el cine de cada país, cómo se articula con otros «ismos». Con fuertes fenómenos políticos en algunos casos –el Peronismo en la Argentina–, con importantes movimientos culturales pasados o contemporáneos en otros –el modernismo, la antropofagia, el tropicalismo, en Brasil–, con el peso de las comunidades originarias o del discurso indigenista –en la zona andina–, con otras fuertes tendencias epocales como el tercermundismo. Es decir, qué significa ese latinoamericanismo en películas surgidas en contextos, configuraciones culturales nacionales donde el negro, el indio, el mestizo y el mulato tienen significados distintos, como producto de sedimentaciones de procesos históricos, de hegemonía y subordinación, diferentes[18]. Y, junto a todo esto, qué significa el latinoamericanismo en países que atraviesan la coyuntura del 68 con situaciones políticas (a veces muy) distintas, como decíamos más arriba.

Las particularidades nacionales que proponemos recuperar (insistamos: una cuestión de énfasis, pero de ningún modo excluyente[19]),

---

[18] La idea de «configuración cultural» referida (Grimson, *op. cit.*), que asimismo colocaría a lo indígena, a la clase social o a la identidad política, por ejemplo, en lugares diferentes y articulados de modo diverso en cada caso nacional.

[19] De hecho, una parte significativa de mis investigaciones sobre el cine del periodo en América Latina podrían asociarse a los estudios transnacionales o comparados (siquiera en sentido amplio): sobre las revistas de cine que acompañaron la renovación sesentista (2001), sobre la influencia del neorrealismo italiano (2011) o del documentalismo de la escuela británica de John Grierson (2014, con María Luisa Ortega); sobre la importancia del circuito internacional de festivales del 68 europeo y norteamericano para el cine político argentino (2001, 2008); sobre el testimonio subalterno en películas latinoamericanas

podrían rastrearse en cómo funciona en los films el tratamiento de figuras propias de ese latinoamericanismo, representantes o símbolos de la insurgencia armada o de una heroicidad cotidiana, subalterna.

Pensemos en ciertos íconos revolucionarios compartidos: ¿qué significaba, qué sentidos asumía la figura tal vez más rupturista en lo político y al mismo tiempo más unificadora del proceso insurreccional latinoamericano en 1968, la de Ernesto Che Guevara? Una figura, como se sabe, presente a través de sus imágenes más conocidas o de sus frases, discursos o reflexiones en muchas películas del periodo que nos ocupa; aludida, recuperada en eventos clave como Viña del Mar 1969. Pero que fue apropiada con sentidos no siempre comunes, cuyo uso (y a veces abuso) generó polémicas como la mencionada entre chilenos, cubanos y argentinos en ese encuentro. O que, ya al interior de un mismo país, fue utilizada en sentidos distintos, en ambos casos con objetivos de interpelación de los espectadores (pero de interpelaciones, provocaciones diferentes), por dos tendencias rupturistas (tal vez participantes de una sensibilidad común, pero en definitiva diferentes) del cine del 68 en la Argentina, por ejemplo: en *La hora de los hornos*, por un lado, y en el corto de Alberto Fischerman de «La noche de las cámaras despiertas», por otro[20].

O incluso las discrepancias sobre el tipo de imagen del Che a privilegiar entre los mismos cineastas con objetivos de intervención más abiertamente política: entre la más conocida foto de Alberto Korda con la mirada del Che hacia el horizonte y la boina con la estrella de cinco puntas, por un lado, y la de su cadáver expuesto a la prensa en Vallegrande (Bolivia), que facilitaba la asociación del martirio cristiano al militante, al guerrillero, por otro. Y que fue leída por grupos nacionales, y a veces por distintos cineastas y militantes al interior de un mismo país, de modo diferente, con apropiaciones más cercanas a lo laico o a lo sagrado. Asociada a otras figuras nacionales como Eva Perón, en la Argentina, cuando el revolucionario

---

en torno al 68 (2013); sobre las relaciones con las cinematografías africanas en los primeros años setentas (2002, 2014). En esta presentación recupero algunas ideas de esos trabajos.

[20] Véase el ensayo de B. Sarlo, «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardias.* Buenos Aires, Ariel, 1998.

peronista John William Cooke los comparó por sus vidas ejemplares pero también por la desaparición de ambos cadáveres que consideraba hacia 1968 como un «terrible fetichismo gorila». O asociada a la figura del cura guerrillero colombiano Camilo Torres. Y cuánto tienen que ver su accionar y su caída en 1966 con las rupturas del cine militante colombiano, que Sergio Becerra estudia en su ensayo de este libro centrado en la experiencia cinematográfica en torno al movimiento estudiantil de Bogotá. Este autor recorre la trascendencia de la actividad de Camilo Torres en la Universidad Nacional en la primera mitad de la década del sesenta (a la par de su asistencia al cineclub universitario), incluyendo el primer encuentro de Marta Rodríguez con la realidad de la barriada de Tunjuelito en la periferia de Bogotá, donde llegó de la mano de Camilo y su iniciativa de organización comunitaria, y donde se fascinó por las chircaleras que luego abordaría junto a Jorge Silva en uno de los films emblemáticos de este periodo, *Chircales* (1966-1971). Aportando numerosa información inédita, Sergio Becerra muestra la presencia determinante de la figura de Camilo en los documentales de cineastas y grupos políticos, desde el *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo (1966) a *¿Qué es la democracia?* de Carlos Álvarez (1971). Y en ese recorrido, nos cuenta los modos a veces laberínticos en que primero las imágenes filmadas del sacerdote insurrecto vivo o las del cortejo de su entierro simbólico (ya que su cuerpo nunca apareció), y luego otras de protesta y movilizaciones registradas por el colectivo «Cine Popular Colombiano» entre 1969 y 1971, formaron parte de un mismo archivo compartido de un film a otro, en una práctica de cooperación e intercambio, también presente en otros países.

Junto a estas figuras –ya desaparecidas en 1968 y rápidamente incorporadas por los movimientos populares al panteón de sus héroes más destacados (el Che, Camilo Torres, Eva Perón)–, en esos mismos años el cine político incorporó el *testimonio* de figuras subalternas, configurando una epicidad forjada entre las luchas históricas por la liberación y las cotidianas por la supervivencia. Se ha insistido sobre el carácter testimonial del Nuevo Cine Latinoamericano de esos años. Pero ahora nos referimos al testimonio propiamente dicho, el que aportan víctimas, testigos o militantes, en un momento

previo y diferente a aquel iniciado en la década de 1980 donde se convertiría en una herramienta clave de denuncia de los regímenes represivos. En otro lugar, indagamos en la presencia en el cine de los sesenta de cuatro casos ya canónicos en los estudios sobre la literatura testimonial: el cimarrón cubano Esteban Montejo (en *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet), la dirigente de las minas bolivianas Domitila Barrios de Chungara (y su libro *Si me permiten hablar*...), los estudiantes del 68 mexicano (cuyas voces recogió Elena Poniatowska en *La noche de Tlatelolco*), y el resistente peronista argentino Julio Troxler (en el libro de Rodolfo Walsh, *Operación Masacre*). Al analizar su protagonismo en cuatro films realizados en torno a 1968, por supuesto se evidencia una serie de elementos comunes al uso del testimonio en la producción cultural latinoamericana de la época. Pero al momento de pensar en el funcionamiento de los respectivos testimonios en esos films (y su lugar en las rupturas respecto de tradiciones previas), requerimos de una indagación en historias y procesos políticos, culturales propiamente nacionales que los distinguen no sólo en el contenido (lo cual es evidente), sino también en el tratamiento cinematográfico. Brevemente: ¿a qué tipo de subalternidad histórica y presente remitían esos testimonios en cada caso?

De algún modo, esos testimonios venían a «resolver» uno de los grandes temas del cine político de la época, el de «dar la voz al pueblo». Si asumimos una definición amplia, laxa del testimonio subalterno, podríamos incluir en ella a los estudiantes, obreros y campesinos que protagonizan estos y otros films de esos años. En muchos casos, esos sectores representados o que asumen su voz reconocen una mayor «integración» en la política o en la cultura hegemónica, sea por procesos homogeneizadores (asumiendo este concepto con precaución, en sus contradicciones) asociados a la educación formal en sus distintos niveles, la sindicalización, los derechos sociales y de ciudadanía adquiridos, la participación en la política pública, el alcance de los procesos de modernización o de la industria cultural, entre otros. Pero hay casos en los cuales la incorporación de esas voces-otras se inscribe en una búsqueda con particularidades que la singulariza. Por ejemplo, cuando se trata de dar la voz a poblaciones marginadas o, en particular, a minorías étnicas, indígenas. O más aún, en sociedades caracterizadas por historias coloniales de sometimiento de pueblos y culturas originarias que,

sin embargo, perduran de forma notable (por supuesto de otro modo), siendo todavía incluso mayorías nacionales negadas o desplazadas de la política y la cultura dominante. Pensemos en Jorge Sanjinés y en el grupo Ukamau en Bolivia.

Se ha insistido en que este cineasta habría alcanzado un «punto de llegada» en su búsqueda de un nuevo lenguaje cinematográfico cuando arribó al llamado «plano secuencia integral» en *La nación clandestina* (1989), ya que este y otros recursos le habrían permitido incorporar la concepción cíclica del tiempo andino y complejizar la mirada sobre el mundo indígena y popular. El camino hacia ese objetivo reconoce un momento muy interesante a fines de la década de 1960, cuando parece verificarse un desplazamiento, y tal vez cierta ruptura, entre *Yawar Mallku / Sangre de Cóndor* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), en la medida en que en este último se involucra al pueblo (indígena, minero) en la coautoría del film, o por lo menos se lo hace participar de su autoridad textual, y se da un paso significativo para incorporar su tradición e idiosincrasia.

Como se sabe, en ese momento histórico Jorge Sanjinés es una de las caras visibles del cine político latinoamericano en el mundo; y es uno de los protagonistas de sus foros, en especial de los debates de la muestra de Mérida de 1968. Allí, su discurso –el pasaje de un momento de registro de los hechos, de denuncia del subdesarrollo y la miseria, a una etapa de agitación y ofensiva desde el cine–, está en plena sintonía con el clima revolucionario y antiimperialista. *Sangre de Cóndor* expresa ese momento por lo menos en lo político. Pero justamente el problema que nos interesa es que si bien este film puede ser revolucionario y modernizador, tal vez es limitado en su propuesta descolonizadora, como observó el investigador Javier Sanjinés. En estudios previos, este autor señaló los «claroscuros» del paso de una «transculturación desde arriba» a otra «transculturación desde abajo» en la obra del cineasta; una lectura que recupera en el trabajo para este libro (como veremos enseguida), y que se inscribe en los estudios poscoloniales y subalternos que desde temprano promovió junto a otros intelectuales y académicos[21].

---

[21] Entre los trabajos previos de Javier Sanjinés que incluyen la obra de Ukamau, véase: «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», en *Objeto*

En este sentido, nos interesan en particular las tensiones y dificultades que la búsqueda de Jorge Sanjinés encuentra en ese periodo de fines de los años sesenta: las de un cineasta «revolucionario», pero que para serlo, especialmente en Bolivia, debe poder abordar y resolver la cuestión colonial. La articulación de ambos horizontes –la Revolución y el problema colonial– podría considerarse la apuesta de *El coraje del pueblo* (1971), donde la incorporación de una cosmovisión indígena/popular se trabaja a través del testimonio, la puesta en escena de situaciones por parte de los propios pobladores, la reconstrucción de la memoria colectiva, etc.

Podríamos preguntarnos por qué poner énfasis en lo nacional en un caso en el cual justamente la construcción de la Nación moderna subsumió una historia política y cultural ancestral, la de las comunidades quechua o aymara –también otras–, cuya idiosincrasia el cine de Jorge Sanjinés intenta restituir. Tal vez porque esa restitución se despliega en un tiempo y lugar –los sesenta, Bolivia– en los que «dialoga» con una idea de Revolución mundial –la del siglo xx, la del 68–, pero también con una Revolución nacional –la del MNR de 1952– y en el marco de un intervención activa de instituciones como el Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB) que en su propaganda de construcción del imaginario nacional no niega ni excluye al indígena sino que, por el contrario, y a su modo, lo incorpora. Por supuesto esto varía en relación con las distintas fases del proceso mnreista. Jorge Sanjinés fue el tercer director del ICB –luego del inicial Waldo Cerruto, y de Jorge Ruiz–, por un muy breve tiempo hasta su ruptura con el gobierno del general Barrientos. Y en ese marco, además del logrado film *Ukamau* de 1965 –que lo alejó de allí–, realizó varios noticiarios que no se distancian sustancialmente de la propaganda estatal de las épocas de Cerruto y Ruiz. Por supuesto, el vínculo que propone con las tradiciones quechua y aymara será pronto muy distinto por el protagonismo que le otorga, en paralelo y articulado al que se le da al movimiento minero y popular. Como propusimos en otro lugar, si el cine de Jorge Ruiz había de algún modo «negociado»

Visual, *Cuadernos de Investigaciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela* 10, 2004, pp. 11-29. También: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS, 1992.

la incorporación de lo popular con las tesis del desarrollo y la modernización o la tecnificación agrícola, a fines de los años sesenta la búsqueda de Sanjinés «negocia» esa incorporación de la cultura andino-popular con las tesis de la Revolución occidental. Entre *Yawar Mallku* (1969) y *El coraje del pueblo* (1971), entonces, el gran desafío es justamente dar cuenta de una perspectiva *decolonial* en un contexto revolucionario nacional –gobierno del general Juan José Torres– y regional, por supuesto.

Este último momento de búsqueda del grupo Ukamau (1969-1971) ha sido abordado de modo frecuente en los ensayos sobre el Nuevo Cine Latinoamericano y la obra de Jorge Sanjinés, así como reflexionado por el propio cineasta. En el artículo del presente libro dedicado a Bolivia, en cambio, Javier Sanjinés desmenuza el camino recorrido en las películas de los años sesenta (en particular *Revolución*, *Ukamau* y *Sangre de Cóndor*) desde la citada «transculturación desde arriba» hacia una «transculturación desde abajo» que el cineasta desplegaría en los años sucesivos como uno de los mayores aportes a las búsquedas del cine latinoamericano. Al revisar el lapso 1964-1969, el autor muestra cómo esos films «abrieron de par en par la problemática indígena fundada en el concepto de raza» en torno al cual se había construido –nos recuerda– un patrón de poder (racista) que ni la Revolución de 1952 ni los ensayos o la literatura fundante del nacionalismo revolucionario en la década del cuarenta llegaron a desarmar, y que, por el contrario, se reforzó durante este último periodo. De este modo, al centrarse en los films de denuncia de la «fase militar-campesina» del proceso boliviano, Javier Sanjinés analiza, con un detalle poco frecuente en la bibliografía sobre el tema, los modos en que *Ukamau* o *Sangre de Cóndor* (a través de sus técnicas cinematográficas) expresaron esa «transculturación desde arriba» (donde aun con su eficacia en la denuncia de la represión militar, no alcanzaron a que las masas de la nación clandestina pudiesen expresar su propio punto de vista), al tiempo que explica cómo allí mismo se fue gestando, construyendo esa nueva «transculturación desde abajo» que en los años sucesivos «dio autoría propia al subalterno y le permitió denunciar, con mayor eficacia y autenticidad, la no superada colonialidad», según propone.

Una de las ausencias importantes de nuestro libro es el caso peruano. Justamente relevante y de interés por sus diferencias con el

boliviano recién comentado, en varios aspectos. A diferencia de Bolivia, en Perú no hubo un proceso nacional-revolucionario como el de 1952 acompañado por una institución estatal como el ICB, ni un grupo protagonista de una ruptura de la dimensión de Ukamau. Sin embargo, el momento 68 es muy rico por las tensiones que allí se manifiestan. Durante la década del sesenta, junto a algunas expresiones de cine de autor, se produce una fuerte expansión urbana de una cultura cinematográfica moderna en torno al cineclubismo y a las revistas especializadas, como la legendaria *Hablemos de Cine*. Su director, Isaac León Frías y otros críticos como Federico de Cárdenas, se interesaron por el fenómeno del Nuevo Cine Latinoamericano, al que dedicaron varias de sus páginas. Si bien el antecedente de la «Escuela del Cusco», como la bautizó George Sadoul, expresado en los films de Manuel Chambi y Luis Figueroa sobre las fiestas y las tradiciones indígenas andinas, correspondía a un periodo bastante anterior (ya que estos habían alcanzado proyección internacional con la presencia de Chambi en el Festival Sodre de Montevideo de 1958 y luego con la película de Figueroa, y otros, *Kukuli* de 1960), en 1968 varios de sus documentales estuvieron presentes, pese a que representaban una tendencia documental tal vez residual, en la Muestra Documental de Mérida, como analiza María Luisa Ortega en el respectivo artículo. Al mismo tiempo, ese año el general Velasco Alvarado asumió el gobierno peruano con un programa nacionalista-revolucionario interesado en recuperar la cultura indígena/popular y con una política radical para los medios de comunicación. Aunque la nueva ley de cine llegaría recién en 1972, el SINAMOS comenzó una labor temprana de producción de films sociales y políticos en la que se involucraron cineastas peruanos que se vincularon al cine político regional, como Ferderico García o Nora de Izcue. De este modo, un estudio sobre el 68 peruano daría cuenta de estas y otras diversas (y por momentos opuestas) tendencias en torno al fenómeno cinematográfico.

Entre los trabajos que abordan algunas de estas cuestiones resultan de particular interés los de Ricardo Bedoya (1992), Giancarlo Carbone (1993), Jeffrey Middents (2009) o Isaac León Frías (2013). Middents, en su libro dedicado a la historia de *Hablemos de Cine*, se ha detenido en ese momento en que sus críticos y su director –activos

creadores del circuito cultural/cinematográfico en torno al cineclubismo, introductores de la modernidad del cine mundial en Perú–, vivenciaron al mismo tiempo con interés y contradicciones la creciente politización de una zona del Nuevo Cine Latinoamericano –que en última instancia en sus vertientes nacionalistas podía ser afín al gobierno de Velasco–, justamente por tener la revista una visión más amplia, abarcativa del fenómeno, que León Frías recupera en su reciente libro (2013).

V

Tal vez uno de los aspectos más nombrados en la bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, pero que todavía podría estudiarse con mayor profundidad, es el de sus diálogos y confluencias con el tercermundismo, en sus múltiples presencias en ese periodo en el continente, así como en el circuito del cine militante norteamericano y europeo. Más allá de lo cinematográfico, en el libro *Third World in the Global 1960s.* (*op. cit.*), si bien su objeto específico es lo ocurrido en algunos de los países africanos, asiáticos o latinoamericanos durante los sesenta, se insiste en su introducción en que en esos años el Tercer Mundo estaba presente «en todas partes», aunque seguramente interpretado en los respectivos procesos de protesta de un modo diferente.

En nuestro caso, junto a la histórica pertenencia material y/o imaginaria de América Latina al denominado Tercer Mundo, nos interesa en particular observar el funcionamiento de esa suerte de tendencia político-cultural-cinematográfica que llamamos tercermundista en los respectivos países. Es decir, es sabido que con la expansión del proceso de descolonización africano y tras el triunfo de la revolución cubana de 1959, el hasta allí afro-asiático Movimiento de Países No Alineados proveniente de la Conferencia de Bandung (1955) pasó a asumir carácter tricontinental. En ese marco, «incorporada» América Latina al Tercer Mundo, con eventos destacados de la coyuntura objeto de este libro, como la conferencia Tricontinental de La Habana (1966), se fue configurando a lo largo de la década una tendencia tercermundista que –con sus variantes– tuvo una fuerte presencia en

las revueltas y rebeliones en torno a 1968. En otro lugar indagamos cómo esa tendencia alcanzó una breve articulación material en lo cinematográfico hacia el final de la etapa, cuando en torno a 1973 y 1974 el cine político latinoamericano –en vísperas de la creación del Comité de Cineastas de América Latina en Caracas (setiembre 1974)– se vinculó con la Federación Panafricana de Cineastas y tuvieron lugar sendos encuentros de un Comité de Cine del Tercer Mundo en Argel (diciembre 1973) y Buenos Aires (mayo 1974), de algún modo continuado en Montreal (junio 1974). A pesar de tratarse de un momento «final», y con todas sus contradicciones, todavía allí el tercermundismo configuraba una tendencia significativa, con un programa radical y fuerte visibilidad en la geopolítica mundial en torno a la IV Conferencia de Países No Alineados de Argel (setiembre 1973). En los años previos ese tercermundismo cinematográfico se había forjado en encuentros y festivales internacionales y se expresó de modo destacado en films y manifiestos de cineastas de América Latina, como Glauber Rocha, Fernando Solanas y Octavio Getino, en los Festivales de *Marcha* y, en general, en el cine cubano. También en las revistas de cine y en documentos o libros que lo recuperaron rápidamente, como la propuesta del Tercer Cine por Carlos Álvarez en Colombia o el libro de Alberto Híjar (1972) en México, entre otros. Sin embargo, sabemos que su alcance varía de un lugar a otro, y que no puede generalizarse su influencia o presencia en el cine del 68 en América Latina. Es decir, queda por estudiar con mayor profundidad, pensamos, cómo se configuró ese tercermundismo en los respectivos países, cómo se articuló con programas nacionales, o con el latinoamericanismo, en tanto fuertes imaginarios epocales, ambos. O incluso cómo se expresó más allá de los grupos del cine político.

Aunque no es objeto específico de este libro –y sólo se alude a esto en algunos ensayos–, detengámonos un momento en cómo funcionó ese tercermundismo en el llamado Primer Mundo en esos años. Porque también lo que allí se procesaba dialogó con los films y cineastas latinoamericanos que llegaron una y otra vez al circuito de festivales internacionales fuertemente conmovidos en torno al 68.

Al respecto puede resultar de interés recuperar dos estudios pioneros –muy citados en los libros y ensayos más recientes sobre los *longs* y *global* 60s.– que han destacado la presencia de los conflictos

«periféricos» o el funcionamiento de ese tercermundismo en eventos o configuraciones político-culturales del periodo, como el Mayo francés o la nueva izquierda sesentista en Estados Unidos. Aunque no se trata de estudios focalizados en los colectivos cinematográficos, en ambos casos (en especial en el segundo) se incluye el análisis de algunos de ellos en un lugar significativo. Pero más allá de lo cinematográfico, nos interesan porque junto a la influencia de los procesos insurgentes de América Latina –más tematizados en nuestro propio libro–, también focalizan en experiencias de otras regiones, en particular Argelia y Vietnam.

Kristin Ross, por ejemplo, en un extenso ensayo contra la despolitización de la memoria –como propone desde el subtítulo de su libro–, discute con las narrativas de un Mayo francés «espontáneo», «feliz», de nacimiento de la «libre expresión» que considera sustentadas en la «exclusión de la prehistoria argelina y obrera, así como de las posteriores acciones izquierdistas» (Ross, 2008: 35). Al respecto refiere a unos quince o veinte años de cultura política radical observable en la oposición a la guerra de Argelia y en la influencia general de las revoluciones de los pueblos colonizados, en paralelo a los conflictos o malestares fabriles y la expansión de tendencias de izquierda antiestalinistas. Ross dedica un extenso capítulo de su libro a la «Francia argelina», al impacto de la guerra y la represión interna de argelinos en la dislocación de la identidad de muchos franceses, y luego se detiene en el peso que adquirieron en la nueva subjetividad política surgida entre sectores de las clases medias participantes del 68, algunas figuras representativas de ese tercermundismo como el militante cubano o el revolucionario vietnamita (*op. cit.*: 163-165).

Al preguntarse por el pasaje del mayo estudiantil al obrero, Ross se interesa por destacar en primer lugar los modos en que el internacionalismo tercermundista se deplegó durante la década entre estudiantes e intelectuales parisinos, deteniéndose en las iniciativas del editor François Maspero (y su librería La Joie de Lire) y el cineasta Chris Marker. La autora considera que la trayectoria de este último durante la segunda mitad de los sesenta es un ejemplo en ese camino, destacando la realización casi en paralelo de dos films colectivos, el documental sobre la huelga de Rhodiaceta de 1967, *A bientôt, j'espère*, y el aún más famoso *Loin du Vietnam* (aunque

no habría que olvidar antecedentes importantes como *Chronique d´un été* de Jean Rouch y Edgar Morin, de 1960, entre otros). Tanto en el proceso de exhibición de *Loin du Vietnam* en las fábricas, como en el propio texto fílmico, Ross observa una «relación directa» entre el antiimperialismo y la militancia industrial en Francia (*op. cit.*: 177-178).

Por otra parte, es conocido el lugar clave de la oposición a la guerra de Vietnam en la cultura política de la nueva izquierda estadounidense, de algún modo sobreimpreso y muchas veces articulado con diversas manifestaciones contraculturales, el poder negro o las luchas por los derechos civiles, previas y contemporáneas. Al respecto, Cynthia Young mostró cómo en este periodo una izquierda tercermundista (U.S. Third World Left) creó vínculos «culturales, materiales e ideológicos» con el Tercer Mundo como un modo de confrontar la política de Estados Unidos (Young, 2006: 3)[22]. En ese marco, la autora dedica sendos capítulos de su libro a dos activos colectivos cinematográficos contemporáneos: el originario Newsreel surgido en torno al registro de la masiva movilización al Pentágono de 1967 (cuyos films considera influenciados por Vertov y el *cinema vérité* francés y norteamericano), y a su desprendimiento posterior, el Third World Newsreel (influenciado por los documentales del ICAIC, el cine cubano y otros latinoamericanos). Tomando distancia de la lectura más convencional que considera a la primera formación casi exclusivamente como una organización típica de la nueva izquierda sesentista o de aquellas lecturas que consideran ambas experiencias como esencialmente diferentes, Young rastrea sus continuidades, estima necesario reponer el impacto de las técnicas del Tercer Cine y la sensibilidad anticolonial también en el originario Newsreel y muestra cómo sus prácticas de exhibición y distribución (así como algunos films) ya anticipan muchos de los temas y preocupaciones que alcanzarían una articulación más completa en la experiencia de su sucesor en los primeros setentas, cuando este último se esfuerce por consolidar redes culturales nacionales e internacionales clave para la construcción del imaginario de esa izquierda tercermundista estadounidense (*op. cit.*: 16).

---

[22] Se trata de una formación constituva de la «nueva izquierda» pero que no excluye la participación de la «izquierda clásica», en este caso.

En su introducción general Young sostiene respecto del conjunto de esa izquierda tercermundista que su interés en la «experimentación estética» estuvo siempre atravesado por el compromiso con ideales políticos, pero que no fue nunca «sacrificado» por las exigencias de la lucha política: «Para este grupo –afirma– la producción cultural y el activismo, más que oponerse, se complementaban entre sí» (*op. cit.*: 4).

En la medida en que se trata de un periodo, como decíamos, en el cual muchos cineastas latinoamericanos protagonistas de las rupturas del 68 tuvieron un diálogo frecuente con el circuito de muestras y festivales mundiales atravesado por ese escenario de rebelión cultural y revolución política[23], es interesante recordar que algunos de ellos también realizaron películas en el viejo continente fuertemente atravesadas por ese clima. Tal vez el caso más famoso es el de varios films de Glauber Rocha. Otro menos conocido, pero muy significativo, es el de los argentinos Jorge Giannoni y Jorge Denti quienes, residiendo en Europa, entre el Mayo francés, el *rock* londinense y las comunas del Trastevere romano, de algún modo «descubrieron» una

[23] Por supuesto con notables variantes, que no podemos desarrollar aquí, pero que obligan a leer con precaución esos intercambios. Por un lado, porque son evidentes las diferencias entre los procesamientos de ambas dimensiones de las rupturas entre festivales alternativos de la Europa Occidental, otros consagrados (aunque puestos en tensión en torno al 68) y aquellos de la Europa Oriental o la Unión Soviética hacia donde también confluye una parte importante del cine político. Por otro lado, porque lo que allí ocurre en torno a 1968 (y en los años sucesivos) permite observar que si bien las divisiones entre «vieja» y «nueva» izquierda están a la orden del día, las relaciones que los cineastas latinoamericanos establecen con ellas son más complejas de lo que suele creerse. El caso de la Muestra del Nuevo Cine de Pesaro (Italia) de 1968 es ejemplar al respecto, como se expresa en la lectura inmediata que hizo el cubano Julio García Espinosa sobre el mismo en la revista *Cine Cubano*, o en las diversas interpretaciones de figuras clave como Goffredo Fofi (dirigente de la *contestazione* y quien escribió los documentos del Movimento Studantesco). La reciente investigación de Rossen Djagalov y Masha Salaskina sobre el Festival de Tashkent de 1968 como parte de la política soviética hacia el cine del Tercer Mundo, es otra elocuente muestra de la complejidad de esas relaciones: «Tashkent '68: a Cinematic Contact Zone», en *Slavic Review*, 2015, en prensa.

América Latina y un Tercer Mundo que hasta allí sólo habían percibido (en su configuración epocal) tangencialmente. Y en ese «laboratorio alternativo», realizaron casi en paralelo entre 1968 y 1971, un film fuertemente experimental/contracultural como *Molotov Party* (con dirección de Giannoni y protagónico de Denti) y un documental sobre una de las causas políticas más sensibles del momento, *Palestina, otro Vietnam*, filmado en Beirut, codirigido por ambos, y producido por Renzo Rossellini desde la San Diego Cinematográfica, dando surgimiento al colectivo C3M (Cinema del Terzo Mondo) que hacia 1973-1974 participaría activamente de la organización de los citados encuentros de cine del Tercer Mundo de Argel y Buenos Aires.

Pero más allá de este y otros casos en los cuales las diversas sensibilidades podían compartirse o vivenciarse y ser puestas en juego en un mismo film o en films realizados en paralelo, sabemos que en general lo experimental (que al igual que la idea de vanguardia no es unívoco en el periodo), lo contracultural (y aunque el término tal vez está demasiado anclado en la experiencia norteamericana y en parte europea, da cuenta también de tendencias propias de América Latina) y el tercermundismo no se procesaban del mismo modo en cada uno de los países de América Latina, ni entre los grupos activos en torno al 68.

VI

La propuesta de pensar las dos dimensiones de las rupturas del 68 –que de modo sintético nombramos como lo político y lo contracultural–, busca aportar a una exploración más abarcativa de las dinámicas de la época también para América Latina. En más de un caso, podría tratarse de una copresencia en un mismo film o realizador, en otros en un mismo espacio cultural, cinematográfico pero expresándose de diversos modos entre grupos o tendencias, a veces confrontando entre sí.

Las rupturas del 68, como se sabe, se configuran en torno a ideologías e imaginarios que incorporan y reelaboran las tradiciones vanguardistas del siglo xx, en lo político, lo artístico y lo cultural, con destacado interés por los procesos de síntesis o confluencia por lo

menos desde la Revolución rusa en adelante[24]. Si esto es recuperado, entonces, en las búsquedas políticas asociadas a una idea de revolución que recorre el mundo en ese lapso (en sus variantes de izquierda clásica o, fundamentalmente, «nuevas izquierdas» nacionales, leninistas, tercermundistas, cristianas, fanonianas, maoístas, trotskistas, etc.), al mismo tiempo en muchos casos encontramos un fluido diálogo con los procesos de renovación y experimentación cultural sesentistas en el plano internacional y la incorporación de tendencias contraculturales globales observables en lo musical, lo artístico, los nuevos comportamientos juveniles, aun cuando cada país reconozca movimientos propios y esas influencias se procesen en configuraciones culturales particulares, como venimos proponiendo[25].

---

[24] Recuérdese, por ejemplo, el temprano estudio de Silvia Harvey que dedica un capítulo a cómo fueron recuperadas experiencias y nociones previas sobre la producción cultural en las revistas de cine francesas del 68, en especial, en *Cahiers du Cinema* y *Cinéthique*. S. Harvey, *May´68 and Film Culture*, Londres, BFI, 1980.

[25] En su ya clásico estudio «The Rise and Fall of an Internatinoal Counterculture, 1960-1975», Jeremi Suri (2009) sostiene que la influencia de una contracultura internacional fue tan extendida a nivel global justamente por su poderosa presencia en el mundo occidental desarrollado (donde al mismo tiempo influenciaron los procesos revolucionarios tercermundistas). Al respecto, Christiansen y Scarlett –que explican el objetivo de su libro de comparar la imaginación occidental sobre el Tercer Mundo con lo efectivamente ocurrido allí en los sesenta–, observan la carencia de un movimiento contracultural «significativo» o «unitario» en el Tercer Mundo, característico en cambio del movimiento estudiantil y juvenil de los países occidentales desarrollados. Y aun así, refieren a tendencias contraculturales activas en países como Brasil y México o a su presencia en torno a nuevos modos de expresión en otros países periféricos (2013, pp. 8-9). Por su parte, en su introducción al *dossier* «Latin American in the Global Sixties», Eric Zolov (2014) propone un interesante recorrido sobre los «Cold War Studies» y los «Global Sixties Studies» de los últimos años, para focalizar en las relaciones entre la política y una contracultura global a la hora de analizar las «complejas divisiones» en la izquierda latinoamericana. Reconociendo las influencias transnacionales de tendencias contraculturales, al mismo tiempo se refiere a movimientos propios de América Latina, con su originalidad, por ejemplo en la escena del *rock*. Y en especial llama la atención sobre algunos «significativos» en países como la Argentina, Brasil, México y Uruguay (también Chile y Perú, aunque no incluidos en su *dossier*). Véanse en dicha publicación los estudios de los primeros casos a cargo

Aunque no se trataría de leer las rupturas del 68 como una cuestión meramente generacional –como han advertido, entre otros, las citadas Kristin Ross (*op. cit.*: 37) para las revisiones del 68 francés o Cynthia Young (*op. cit.*: 6) para el caso norteamericano–, resulta evidente el dinamismo que imprime un nuevo actor juvenil en las transformaciones del periodo. Ese aspecto generacional tiene un papel relevante en nuestro caso; ya nos referimos en este sentido a las dos generaciones de cineastas sesentistas y al rol protagónico de la segunda en torno al 68. Al tratarse en su gran mayoría de cineastas de clase media formados durante la larga década del sesenta en una «nueva cultura cinematográfica» promovida por las revistas, los cineclubs y los centros de formación nacionales o extranjeros, difícilmente entonces podían ser ajenos a las innovaciones de las distintas *nouvelles vagues* internacionales o los cambios que ocurrían en paralelo en el campo cultural (y en la vida cotidiana) en sus propios países y en el mundo.

De este modo, con la precaución de no obsesionarnos por encontrar esa dimensión contracultural o la búsqueda experimental con la misma pregnancia en todos los casos, resulta inevitable (e imprescindible) dar cuenta de su presencia en la escena del 68 también en América Latina, analizarla en los films donde alcanza mayor despliegue o es determinante de las búsquedas rupturistas, pero también rastrearla en otros donde pareciera predominar la dimensión más política.

Tomemos, por ejemplo, el largometraje documental *El grito* (1970) coordinado por Leobardo López Arretche y realizado por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC-UNAM) mexicano. Es decir, Tlatelolco, la masacre del 2 de octubre de 1968, símbolo de la crueldad represiva del régimen del PRI, a sólo diez días de la inauguración de las Olimpiadas internacionales. Como propusimos en otro lugar, este documental,

---

de especialistas con libros previos sobre el periodo, como Valeria Manzano (Argentina), Christopher Dunn (Brasil) y Vania Marcarián (Uruguay). Manzano ha comenzado, asimismo, estudios sobre el despliegue del tercermundismo en la escena cultural y política argentina de esos años. Agradezco su comentario a una versión preliminar de este texto.

usualmente leído en su denuncia política, da cuenta también de la efervescencia contracultural del 68 en México. Si el último capítulo, dedicado a la masacre de Octubre, nos muestra en tono finalmente martirológico la cara más dura de la represión, los capítulos de Agosto y Setiembre, en cambio, ponen en escena el despliegue contracultural del Movimiento Estudiantil: el impulso festivo multitudinario, el reconocimiento del carácter también generacional del movimiento, de sintonía vanguardista con los sucesos internacionales. Allí se despliega toda la nueva subjetividad sesentista asociada a lo artístico en las secuencias de los jóvenes en la explanada de la UNAM en torno a la realización colectiva del Mural Efímero, en los sociodramas sobre la represión, en los mitines, en la creación de los grandes muñecos de cartón, como el gorila/granadero quemado en el Zócalo, en los folletos repartidos en las calles o a la salida de las fábricas, en los *graffitis* callejeros, en los cientos de ingeniosos carteles o serigrafías, esa gráfica del 68 que interpela al gobierno desde la bronca pero también desde la ironía y el humor que mantienen en alto el espíritu irreverente del Movimiento.

Es decir, nos detenemos en una película usualmente asociable, por lo menos en primera instancia, a lo político-institucional, a la denuncia de la represión gubernamental, pero donde es posible indagar en esa doble dimensión que buscamos rastrear. Se trata de una doble dimensión que se despliega en los años sucesivos en México en fuertes tendencias experimentales, por un lado, y contrainformacionales, por otro, como las estudiadas por Álvaro Vázquez Mantecón.

Un dato llamativo al respecto, que nos habla del dinamismo de la escena, es que uno de los principales organizadores del Primer Concurso Nacional de Cine Independiente en 8 mm en 1970, de hecho su coordinador, haya sido Oscar Menéndez, quien había realizado los documentales más abiertamente políticos y militantes del 68 (como *Únete Pueblo* y *Dos de Octubre, aquí México*), incluso leídos en ese sentido por un destacado crítico del periodo contra la sensibilidad poética puesta en juego por López Arretche en *El grito*[26]. Este concurso de algún modo daría origen al movimiento «superochero»

[26] J. Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano* (1968-1972), México, UNAM, 1974.

en México. En su libro sobre este fenómeno, Vázquez Mantecón[27] contabilizó entre 1968 y 1974 más de doscientas películas, expresión de una generación joven que se debatía, afirma, «entre las inquietudes sociales y la contracultura» y que en su conjunto representaba parte de la manifestación de una ruptura en el cine mexicano. En sendos capítulos de ese libro, el autor analizó las experiencias del súper 8 más vinculadas a lo experimental y aquellas más cercanas a la política (como el Taller de Cine Octubre o la Cooperativa de Cine Marginal); pero en términos generales se refirió al carácter «conscientemente contracultural» del fenómeno, que se desenvolvió al margen de la poderosa política estatal de producción, distribución y exhibición del gobierno de Echeverría desde 1970.

Vázquez Mantecón ha observado la amplitud del término «contracultura», que utiliza aun cuando se trata de un corpus heterogéneo de films, porque le interesa en particular señalar ese lugar al margen de la cultura dominante y en muchos casos en confrontación con la misma. Y, al mismo tiempo, reconstruyendo el intenso debate en torno al término y su significación en los primeros años setenta, propone recuperarlo también como un «ámbito posible de la expresión política» (*op. cit.*: 308).

En relación con las discusiones propuestas en esta presentación, resulta relevante la reflexión del autor respecto de la tensión nacional/transnacional en la contracultura mexicana en torno a esta experiencia cinematográfica, que recorre en diálogo con el estudio de Eric Zolov sobre el *rock* de la época y con casos paralelos de cine *amateur* independiente como el español y el brasileño. Respecto de este último, recupera los trabajos de Ismail Xavier y, fundamentalmente, del historiador del cine experimental y del súper 8 Rubens Machado, quien ha desarrollado –nos permitimos recordarlo– un trabajo pionero de recuperación de films, curación de muestras y análisis rigurosos de su singularidad en el escenario brasileño[28].

---

[27] Á. Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. México, Filmoteca UNAM, 2012.

[28] R. Machado Jr., *Marginalia 70. O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas*, San Pablo, Iataú Cultural, 2001; E. Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*,

En su ensayo para este libro, Vázquez Mantecón vuelve sobre ese momento previo protagonizado por el movimiento estudiantil en torno a 1968 y su notable influencia en la transformación de los modos de concebir al cine de una generación de realizadores mexicanos, revisando sus diálogos con las transformaciones paralelas en el mundo, al mismo tiempo que distinguiéndolo de las protestas europeas de ese mismo año, lo cual matizaría –afirma el autor– la idea de un «68 global».

VII

Los términos y conceptos que venimos utilizando tal vez deberían ser revisados en su significación epocal o en su capacidad heurística para dar cuenta de los procesos vivenciados por los cineastas o que se expresan en los films. Vanguardia artística, estética, formal; contracultura; experimentación; etc. Si en esta presentación los convocamos con dificultad para explorar esa zona del cine del 68 a veces desatendida o desplazada en los relatos más generalistas sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, es en los estudios de casos de este libro donde se analizan en relación con el dinamismo que adquirieron en las respectivas búsquedas.

En este sentido, esta dimensión que llamamos contracultural está más presente en algunas configuraciones culturales en el marco de las cuales se procesan las rupturas, que en otras. Y en muchos casos se asocia a posicionamientos y discusiones donde se conceptualiza de modo explícito la «revolución en el lenguaje», la «experimentación formal», la idea misma de «vanguardia». Esto remite, también, a los diferentes sentidos de los programas de innovación y ruptura en cada país de América Latina y entre grupos al interior de un mismo país, como es evidente en los casos en los que formaciones o cineastas experimentales despliegan sus obras no solo de modo alternativo o en confrontación con la industria cinematográfica o el Estado, sino también con el cine político-militante o de

---

México, Norma, 2002. También los trabajos de Jesse Lerner sobre el súper 8 mexicano.

intervención inmediata (tal como ocurre de forma destacada en la Argentina, Brasil o México, por ejemplo).

Del mismo modo que en las tendencias experimentales suele reivindicarse una dimensión política asociable a sus búsquedas donde la situación nacional es aludida y confrontada de modo oblicuo, alegórico, así también muchos estudios se han referido a las zonas de experimentación con el lenguaje fílmico que pueden reconocerse en las películas más abiertamente políticas, contrainformativas del periodo; una cuestión que incluso caracterizaría la obra de algunos cineastas. Entre otros, es el caso conocido de la experimentación visual y sonora con los modos del *collage* y el montaje en los noticiarios y documentales del prolífero creador cubano Santiago Álvarez, o la del argentino Fernando Solanas en la variedad de mecanismos expresivos de la primera parte de *La hora de los hornos*. Entre los trabajos que se dedicaron a estos aspectos, en un ensayo previo al de este libro, María Luisa Ortega se detuvo justamente en tres documentales de estos directores para mostrar los usos del *collage fílmico*, que rastrea en la historia del documental así como en el cine de ficción clásico y modernista, y que considera un término aún hoy esquivo[29].

Muchos pasajes de esa ingeniosa primera parte del film de Solanas y Getino o incluso del resto del documental, como las ideas del *film-acto*, la participación del espectador y su conversión en actor del proceso histórico, sin duda estaban en sintonía con tendencias vanguardistas del periodo en la Argentina (en torno al Instituto Di Tella, por ejemplo), y en el mundo occidental. E incluso cuando se trata de un film iniciado previamente, y orientado en otra dirección, no deja de dialogar con una zona del «acontecimiento» de Mayo en Francia (recuérdese que su terminación tuvo lugar en

---

[29] También se refiere a otros films cubanos y latinoamericanos. En la medida en que trabaja sobre la apropiación y montaje de materiales diversos, en el caso del cine político el *collage* podía funcionar amplificando las huellas ideológicas propias de las imágenes originales, con diferentes grados de radicalidad, sostiene la autora. M. L. Ortega, «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/ Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 101-137. El análisis de los usos del *collage* atraviesa varios ensayos de nuestro libro.

Roma en ese mismo mes; también el diálogo Solanas-Godard reproducido en varias revistas de esos años). Sin embargo, cuando *La hora de los hornos* despliega en su primera parte la crítica a la zona más lúdica de la experimentación ditelliana (acusada de «frívola» y respecto de la cual a la sazón también confrontaba una parte significativa de la vanguardia plástica), o cuando denuncia la evasión, la alienación juvenil con las imágenes de los jóvenes bailando música extranjera en las disquerías del centro de la ciudad de Buenos Aires (en este caso en clave de denuncia de la colonización al modo de ciertas secuencias de *La batalla de Argel* de Gillo Pontecorvo, 1966, un film de gran repercusión en los ambientes militantes en esos años, como se sabe), en esos y otros momentos la película establece un contrapunto insoslayable con una zona importante de la modernidad y la sensibilidad contracultural de esos años. Algunos trabajos dedicados a esta película han aportado observaciones sutiles sobre estas cuestiones, como lo hace David Oubiña en este libro, como el temprano ensayo de Robert Stam –que luego compilara Julianne Burton– sobre la presencia de las «dos vanguardias» en el film[30], o como propuso Gonzalo Aguilar, cuya observación sobre las contradicciones que podían acarrear escenas como las referidas más arriba resulta elocuente respecto de cómo sus autores, al trabajar desde una perspectiva dicotómica (maniquea), «se vieron en la obligación de poner a toda la modernidad bajo sospecha, aun aquella que había hecho a la película posible»[31].

---

[30] R. Stam, «The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes», en *Millennium Film Journal* 7-9, Fall-Winter, 1980-1981.

[31] Aguilar se detiene, por ejemplo, en las secuencias referidas al Instituto Di Tella o a la disquería de la calle Lavalle, cuya construcción lee como parte de «un verdadero arranque de antimodernidad». En este sentido, sostiene el autor, «al sospechar de la modernidad y la cultura foránea como meros expedientes de las políticas imperiales (y no como un proceso endógeno, el de la modernidad, que no solo se ha dado en las metrópolis sino que también tuvo lugar en los países periféricos), inadvertidamente *La hora de los hornos* se encuentra reciclando motivos conservadores que tradicionalmente pertenecían a la derecha». Y al respecto recupera una crítica temprana de Edgardo Cozarinsky sobre ciertos giros ideológicos en esa línea de films políticos exhibidos en Viña del Mar 1969. (Aguilar, 2009: 113-115).

En este sentido, fueron otros los realizadores que en la Argentina pensaron el lenguaje cinematográfico como el lugar clave, privilegiado de sus intereses y rupturas, o que expresaron en sus obras las dinámicas contraculturales y las nuevas sensibilidades y subjetividades sesentistas.

De este modo, la pregunta por las rupturas del cine del 68 en la Argentina obliga a diferenciar aquellas del cine de intervención política[32] de aquellas otras de la vanguardia estética (en sus variantes)[33]. Una confrontación que David Oubiña recupera en el artículo respectivo de este libro como señal del inicio de un proceso de separación y oposición de tendencias que habían alcanzado intercambios previos pero que encuentran en torno al 68 un «punto culminante», afirma, de diálogo entre sí. Si bien existe una extensa bibliografía sobre las diversas tendencias del cine de ese periodo en la Argentina, tal vez el desafío mayor era justamente pensar la escena de las innovaciones y rupturas del 68 en su complejo entramado, donde ya se despliegan esas diferencias al mismo tiempo que parece funcionar aquello que Oubiña llamó en un libro previo «la pulsión extrema», en tanto signo de época omnipresente[34]. Es lo que hace este autor, con sutileza, en el ensayo de este libro respecto de un amplio espectro de films, grupos y formaciones. Entre ellos, junto a las dos tendencias de algún modo representadas por Pino Solanas y Alberto Fischerman, Oubiña incorpora otra zona

---

[32] Incluso abarcando un tipo de cine más amplio, que denomina «político y social», Ana Laura Lusnich consideró el bienio 1968-1969 como «el punto de mayor fuerza o intensidad en el desarrollo diacrónico del cine político y social argentino», y en este sentido lo utilizó como separador en el diseño de la periodización de los dos grandes momentos en que dividió la historia de ese tipo de cine en la Argentina, estudiados en sendos volúmenes editados junto a Pablo Piedras (Lusnich y Piedras, 2009 y 2011). Véanse también los estudios de Emilio Bernini sobre el cine documental del periodo publicados en la revista *Kilómetro 111*.

[33] Sobre los films experimentales del periodo, véanse también los recientes trabajos de Paula Wolkowicz. Sobre la tendencia ditelliana, véanse los trabajos de Pablo Marín y los de Alejandra Torres, en particular sobre Narcisa Hirsch.

[34] D. Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires, FCE, 2011, pp. 50 y ss.

de la experimentación asociada en este caso al Instituto Di Tella y el CAYC, que –según observa– antes que de la tradición del cine de vanguardia provendría «de las experiencias "expandidas" de algunos artistas plásticos», así como el lugar clave de la película *Invasión* de Hugo Santiago, que recupera de sus propios textos previos[35] para pensarla ahora en diálogo y contrapunto con ese entramado más amplio de las rupturas.

Por su parte, también Ismail Xavier indaga en su ensayo en los elementos comunes y en las diferencias entre cineastas vanguardistas, políticos o experimentales en Brasil; un caso en que la temprana y consagrada renovación sesentista del movimiento del Cinema Novo, así como el desajuste entre expectativas y realidad provocado por el golpe militar de 1964, tienen un peso decisivo en cómo se configuran los debates cinematográficas entre el diagnóstico de la realidad del subdesarrollo y las búsquedas de un lenguaje apropiado a fines de la década, al momento de la radicalización de la dictadura militar desde 1968. En torno a ese año, propone el autor, el contexto tropicalista, en tanto «realidad heteróclita», se volvió una confluencia de inspiraciones e iniciativas. Entre las influencias externas y la experiencia local en las artes brasileñas, entre idearios de vanguardia y nacionalistas que se entrecruzan, Xavier explora esas formas alternativas en el cine que se consolidan en el recurso a las alegorías, las cuales comprenden una gama variada de motivaciones y estrategias de lenguaje según el cineasta de que se trate.

Este trabajo incorpora en un lugar central la reflexión sobre la cuestión del mercado cinematográfico. Al referirse a dos películas clave (*Terra em Transe* de Glauber Rocha, 1967, y *O Bandido da Luz Vermelha* de Rogério Sganzerla, 1968), que habrían marcado la crisis de la teleología de la historia asociada a las grandes esperanzas previas al golpe militar de 1964 (cuya máxima expresión había sido el film de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, 1964), Xavier identifica en ellas una revisión de la experiencia nacional, así como de su posible devenir. Y en relación con el film de Sganzerla,

---

[35] D. Oubiña (ed.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos, 2002; D. Oubiña (ed.), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba, 2008.

ubica una suerte de desdoblamiento a fines de la década, entre aquellos que se distancian de aquel pensamiento teleológico, en dos actitudes básicas. Una es la que cuestiona de plano el mismo proceso narrativo internalizando la antiteleología convertida ahora en «principio formal» (destacándose films de Júlio Bressane y Andrea Tonacci) y entrando en conflicto, entonces, con los parámetros del mercado. La otra tendencia, en cambio, se refiere a la emergencia de esa antiteleología pero sólo o principalmente en el plano temático, del contenido. Aquí se trata de cineastas provenientes del Cinema Novo (como Walter Lima Júnior, Joaquim Pedro de Andrade o el mismo Glauber Rocha) y que, según propone Xavier, en esa coyuntura quedan insertos «en un movimiento de cine de autor en relación con los parámetros de comunicación vigentes en el mercado».

Otros artículos de la primera parte del libro también aluden a los mercados cinematográficos, la industria cultural y la cultura masiva, en general en tanto objeto de confrontación de los films rupturistas. Sin embargo, nos pareció pertinente incorporar un ensayo especialmente dedicado a estudiar algunas iniciativas orientadas al mercado (como las referidas por Ismail Xavier) en esa misma coyuntura de las rupturas. De este modo, en la segunda parte del libro, Paula Halperín aborda dos películas emblemáticas al respecto, la brasileña *Macunaíma* de Joaquin Pedro y la argentina *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson[36]. El ensayo de Halperin analiza cómo en un momento de crisis en los paradigmas de producción centrados en nociones de autor, estos directores ligados a la renovación de los primeros sesenta no dejan de explorar un lenguaje estilizado pero ahora volcado crecientemente al mercado y al público masivo. La autora sostiene que Torre Nilsson y Joaquim Pedro, encontrando apoyo financiero en los respectivos estados autoritarios, dictatoriales, a través de los institutos estatales

[36] Un realizador que, como se sabe, no participa de la radicalización estética o política del 68, sino que fue de algún modo el padre de la generación del inicial «nuevo cine» en su país, a cuya obra de la segunda mitad de los años cincuenta remite David Oubiña en confrontación con la de Fernando Birri como «antecedentes» de los recorridos de los años sesenta pero que de ningún modo explican por sí mismos (resultaría cómodo pero ingenuo hacerlo, afirma el autor) las derivas del momento de las rupturas en torno al 68 (por ejemplo de Fischerman o del Grupo de los 5, y de Solanas o del cine militante, respectivamente).

para financiar un cine «verdaderamente nacional» (en el marco del sentimiento nacionalista que marca la coyuntura) articularán un lenguaje cinematográfico imbuido aún con los trazos del autor, pero fundamentalmente volcado a fórmulas nacional-populares que garantizarán un éxito comercial inmediato y una revitalización –aunque temporaria– de ambos cines nacionales.

También en la segunda parte del libro se incluye un artículo sobre las relaciones entre el cine y la televisión; este último, un medio de masas que le disputa al primero su público en esos años, es percibido por muchos cineastas políticos con interés justamente por su alcance crecientemente masivo. Mirta Varela recorre las tensiones que suscitan las relaciones entre ambos medios en contextos donde las experiencias previas de formación y organización sindical producen reacciones diferenciadas frente a los movimientos del 68. Partiendo de la historia de la formación de un Comité revolucionario cine-televisión durante los Estados Generales del Cine Francés en París, la autora sostiene que apenas puede compararse lo ocurrido allí con casos latinoamericanos como los de Brasil, la Argentina y México, en los que focaliza su ensayo. Por otra parte, en una coyuntura donde el *directo* cinematográfico juega un rol relevante en las búsquedas de innovación y ruptura –como también muestran otros trabajos del libro– Varela se detiene en el *directo* televisivo, que siempre acarrea el «riesgo» de que algo de lo real se filtre en una transmisión que no puede ser completamente controlada y en consecuencia implica un potencial político que la censura reconoce rápidamente. Pero también observa que el *directo* televisivo cuenta, por otro lado, con un potencial estético que el cine explora en esos años sin considerar una serie de debates que previamente habían tenido lugar alrededor del teatro televisado como una forma de diferenciación de la narración cinematográfica.

VIII

El interés por alcanzar una comunicación más eficaz con el espectador, así como un público más amplio (en sus diversas y no siempre compatibles formulaciones) atraviesa a los cineastas que acompañan

con sus films la radicalización política. Si bien esa búsqueda puede rastrearse desde bastante antes en la década (muchas veces en tensión con el riesgo de absorción o recuperación de las películas por el mercado, la industria cultural, lo hegemónico), hacia el final del periodo más amplio que nos ocupa, ya en los primeros años setenta, algunos debates se fundamentan en la posibilidad de desarrollar políticas cinematográficas con la llegada de gobiernos populares (en sus variantes ideológicas) en algunos países de América Latina. Pero también es lo que ocurre en un caso por cierto singular en este aspecto como es el cubano que, a diferencia del resto, cuenta con diez años de políticas cinematográficas desde la Revolución de 1959 y que en este momento histórico introduce un «giro» hacia un cine más orientado a lo didáctico-pedagógico, por cierto nunca ausente pero que ahora desplaza, relega las inventivas formales que se habían desplegado de modo elocuente en torno a 1968.

Ese año, si bien moviéndose en un difícil equilibrio entre la radicalización política promovida por la nueva izquierda latinoamericana y mundial en los foros del cine internacional y la política oficial de alineamiento con la izquierda comunista (incluida para la misma época la invasión de Checoslovaquia por la URSS), el cine cubano participaba de un momento cumbre de búsqueda expresiva o experimentación con el lenguaje que, como se ha reiterado tantas veces, incluye por lo menos cuatro obras de ficción clave realizadas entre 1967 y 1969: *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez), *Lucía* (Humberto Solás), *Las aventuras de Juan Quin Quin* (Julio García Espinosa), así como varios documentales sin duda innovadores. Como sostiene Juan Antonio García Borrero en el ensayo para este libro, se trata de una coyuntura histórica en la que los cineastas del ICAIC lidiaban con dos ideas recurrentes en los foros de esos años: la del subdesarrollo del Tercer Mundo y la del rol del intelectual en los procesos revolucionarios, sumadas (en el caso cubano) al cumplimiento en 1968 de los cien años del inicio de las luchas de independencia, «una suerte de cumbre simbólica» y donde se generaliza el interés estatal por ese cine historicista que se consolidaría a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura de 1971, nos recuerda el

autor[37]. García Borrero centra su atención en el 68 mismo y en los conflictos al interior de un cine que, a diferencia de otros de la región, reconocía un «rasgo único», que era realizado no en pos de una revolución sino ya al interior de la misma. Pero si esto último (un cine y una producción intelectual orientados a reforzar la política cubana en lo interno y lo externo) configura un escenario del cual es imprescindible partir, el autor propone no simplificarlo, ni asumir una consecuente producción homogénea, sino revisarlo en su complejidad y contradicciones. Porque, nos recuerda, en torno a ese mismo año 1968 el ICAIC, con su relativa autonomía, había estrenado también películas como la citada *Memorias del subdesarrollo*, *Coffea Arábiga* (Nicolás Guillén-Landrián) o *Una isla para Miguel* y *En la otra isla* (Sara Gómez), donde predominaba una mirada crítica sobre la coyuntura interna, con notables dosis de escepticismo («que en el fondo es lo que ha animado en toda circunstancia al intelectual moderno», sostiene). Reconociendo los aportes de varios estudios de los últimos años que vienen dando cuenta de esas otras dimensiones de la historia del cine cubano[38], y recurriendo a documentos inéditos o de poca circulación –como es habitual en sus siempre innovadoras investigaciones–, García Borrero focaliza entonces su ensayo en las tensiones internas del ICAIC; pero lejos de una mirada *icaicentrista*, indaga en cambio en el dinamismo cotidiano de las relaciones entre los realizadores, los dirigentes de la cinematografía cubana y la política estatal de aquellos años.

---

[37] Este evento suele ubicarse en el inicio del llamado «quinquenio gris», expresión acuñada por Ambrosio Fornet para la etapa 1970-1975 y que García Borrero revisó en otros ensayos junto con la denominada «década prodigiosa» previa, proponiendo una mirada crítica y complejizadora de la interpretación dominante. Véanse, por ejemplo, dos ensayos del autor sumamente relevantes al respecto: «Para una relectura crítica de la década prodigiosa», en *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Oriente, 2001; y «Cine cubano post-68: los presagios del gris», en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Oriente, 2009.

[38] Piénsese en las decenas de artículos al respecto, o en libros que con el antecedente de la extensa y reconocida investigación de Michael Chanan vienen revisando este periodo desde la investigación académica dentro y fuera de la Isla, así como también se debe agradecer la publicación de nuevas fuentes documentales como los epistolarios de Alfredo Guevara y Tomás Gutiérrez Alea que sirven en este sentido.

IX

Este libro comenzó a gestarse en 2012, cuando sus autores aceptaron repensar o inflexionar sus respectivas investigaciones para focalizarse en las perspectivas e interrogantes propuestos en esta presentación. Fueron el conocimiento de sus respectivos estudios previos o en curso sobre el cine de América Latina, la lectura de otras revisiones sobre el 68 europeo o norteamericano, así como sendas conversaciones que tuve sobre el proyecto inicial con Alberto Elena y María Luisa Ortega, los principales impulsos para la realización de este volumen colectivo. A fines de 2012 presenté una versión preliminar de lo expuesto en estas páginas –que contó antes con observaciones de Alejandro Grimson y Roberto Pittaluga–, en el «II Simposio Iberoamericano de estudios comparados sobre cine y audiovisual», organizado por la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano.

Aunque no se trató de un programa de investigación conjunto con los autores del libro, la propuesta general fue conversada con ellos una y otra vez para intentar establecer una suerte de idea o zona de interés común, en particular en torno al tipo de rupturas que nos proponíamos estudiar (aquello que sintetizamos como lo contracultural, experimental y político), y la importancia de focalizar en sus singularidades. Varios de ellos, asimismo, hicieron observaciones críticas que intenté recoger en estas páginas iniciales. Con excepción del ensayo de Ismail Xavier sobre Brasil, ya publicado, el conjunto de los textos fueron preparados especialmente para este volumen[39].

---

[39] Y aun así, el artículo de Xavier no podría haber sido más adecuado a las problemáticas abordadas en el libro. Con el título *Alegorías del subdesarrollo* fue publicado antes en español: A. Amante y F. Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 191-217. Se trata de la introducción a su reconocido libro, originalmente publicado en portugués, *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo*, *tropicalismo*, *cinema marginal*, San Pablo, Brasiliense, 1993. La traducción del texto original corresponde a las dos editoras de *Absurdo Brasil*... Gracias a su gentileza y predisposición, se reproduce en nuestro libro. La presente versión tiene algunas modificaciones (menores) respecto de la original, que fueron traducidas también por Adriana Amante, a quien agradezco especialmente.

Por supuesto, las perspectivas disciplinares, teórico-conceptuales puestas en juego en cada texto remiten a las miradas de cada autor, aunque también se asocian a las demandas derivadas de las particularidades de los casos. En este sentido, el libro responde a la necesidad de no encasillarnos en «modas académicas» que por épocas parecen asumir o privilegiar una sola perspectiva y para ello, de algún modo, combatir las otras. Mi idea –que no tiene porqué ser compartida por el conjunto, pero que de algún modo inspira la propuesta general–, se inscribe en una breve, casi al pasar, reflexión autobiográfica del historiador británico E. P. Thompson respecto de que (sin ser pro ni anti) muchas veces hay zonas de las discusiones en torno a los sistemas teóricos que terminan distrayendo de los problemas históricos y convirtiéndose en impedimentos para su estudio[40].

Intenté esbozar algunos de esos problemas en las páginas anteriores, nutriéndome por supuesto de los aportes de otros autores. Los ensayos del libro los exploran y proponen otros. En la primera parte se reúnen trabajos sobre ocho casos nacionales: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, México y Uruguay. En la segunda parte se incluyen los tres trabajos sobre cuestiones específicas de la coyuntura del 68 que cruzan los casos nacionales: las tendencias del cine documental presentes en la muestra de Mérida 1968 y su configuración en relación con festivales previos o contemporáneos; los diálogos entre cine y televisión en la experiencia del Mayo francés y en tres casos latinoamericanos; y dos films emblemáticos del periodo que en el mismo momento de las rupturas dan cuenta, en cambio, de iniciativas de autores provenientes de la renovación sesentista pero destinadas al mercado masivo.

De este modo, el libro se propone como una contribución a la bibliografía sobre el cine, la cultura, la política y los debates intelectuales de los años sesenta/setenta en América Latina. Los ensayos recuperan al mismo tiempo que discuten y en general avanzan más allá de dicha bibliografía. Tal vez no «resuelven» la cuestión del 68,

---

[40] «Agenda para una historia radical», contribución de Thompson a un debate con Eric Hobsbawm, Christopher Hill y Perry Anderson, organizado por la New School for Social Research (20/10/1985). Compilado en, E. P. Thompson, *Agenda para una historia radical*, Barcelona, Crítica, 2000, p. 10.

pero sin duda resultarán un aporte significativo para su debate y para seguir indagando. De eso se trata.

Me gustaría expresar un reconocimiento a Jesús Espino de AKAL-España, por su interés en editar este libro, y a Joaquín Ramos, quien lo promovió y nos empujó a terminarlo desde nuestro reencuentro cuando regresó a la Argentina como delegado de AKAL para América del Sur. También a los organizadores de las Cinematecas, Filmotecas y Bibliotecas de América Latina y otros sitios sin cuyo arduo trabajo cotidiano (como el de Adrián Muoyo y su equipo de la Biblioteca, Centro de Documentación y Archivo INCAA, en Buenos Aires) estas investigaciones no podrían avanzar. Debo mucho del interés por este periodo al grupo «Arte, Cultura y Política en los años sesenta», coordinado por Enrique Oteiza en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA a mediados de la década de 1990, y del cual participamos junto a Jorge Cernadas, Ana Filippa, Claudia Gilman, Andrea Giunta y Ana Longoni. Sus trabajos posteriores configuran, como se sabe, importantes aportes sobre la relación entre producción cultural/intelectual y política en ese periodo. En particular interesa destacar como insumos para este y otros proyectos desde aquellos años, el estudio de la dimensión tercermundista entre los escritores e intelectuales latinoamericanos que recupera Gilman, y el trabajo conjunto que mantuve con Longoni sobre la vanguardia plástica argentina en torno a 1968.

El principal agradecimiento, por supuesto, es para los autores del libro. Del diálogo con ellos y con sus obras se nutrió esta presentación, que pueden o no compartir. Seguramente ellos participarán, en cambio, de la dedicatoria del libro a Alberto Elena (1958-2014), maestro y amigo, quien se entusiasmó con la idea inicial, pero no pudo acompañarnos.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009), «La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*», en Aguilar, A., *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Amante, A. y Garramuño, F. (eds.) (2000), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos.

Ayala Blanco, J.(1974), *La búsqueda del cine mexicano (1968-1972)*, México, UNAM.

Bedoya, R. (1992), *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial.

Bernini, E. (2000), «Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el "nuevo cine argentino" (1956-1966)», *Kilómetro 111* 1.

— (2001), «La vía política del cine argentino. Los documentales», *Kilómetro 111* 2.

Burton, J. (1990), *The social documentary in Latin America*, Pittsburgh, Pittsburgh Press.

Carbone, G. (1993), *El cine en el Perú: 1950-1972. Testimonios*, Lima, Universidad de Lima.

Chanan, M. (1985), *The Cuban Image*, Londres, BFI y Bloomington, Indiana University Press.

Christiansen, S. y Scarlett, Z. A. (eds.) (2013), *The Third World in the Global 1960s.*, Nueva York, Berghahn Books.

Djagalov, R. y Salaskina, M. (2015, en prensa), «Tashkent'68: a Cinematic Contact Zone,» *Slavic Review*.

Elena, A. y Díaz López, M. (eds.) (1999), *Tierra en trance*, *El cine latinoamericano en 100 películas*, Madrid, Alianza.

— (eds.) (2003), *24 Frames (collection): The Cinema of Latin America*, Londres, Wallflower.

Fink, C.; Gassert, P. y Junker, D. (eds.) (1998), *The World Transformed*, Cambridge, Cambridge University Press.

García Borrero, J. A. (2001), «Para una relectura crítica de la década prodigiosa», en *La edad de la herejía*, Santiago de Cuba, Oriente.

— (2009), «Cine cubano post-68: los presagios del gris», en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Oriente.

Getino, O. y Vellegia, S. (2002), *El cine de las historias de la revolución*, Buenos Aires, Altamira.

Gilman, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Grimson A. (2011), *Los límites de la cultura*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Guevara, A. (2008), *¿Y si fuera una huella? Espistolario*, Madrid, Ediciones Autor.

Harvey, S. (1980), *May'68 and Film Culture*, Londres, BFI.

Hennebelle, G. y Gumucio Dagron, A. (1981), *Les cinemas de l'Amerique Latine*, París, Éditions Pierre L'Herminier.

Higbee, W. y Lim, S. H. (2010), «Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies», *Transnational Cinemas* 1:1.

Híjar, A. (ed.) (1972), «Hacia un tercer cine», *Cuardernos de Cine* 20, México.

Jacob, L. (2003), «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 399-431.

Jameson, F., [1984] (1997), *Periodizar los 60s*. Córdoba, Alción Editora.

King, J. (1990), *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America*, Londres, Verso.

León Frías, I. (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica*, Lima, Universidad de Lima.

López, A. M. (1990), «An "Other" History: The New Latin American Cinema», en M. T. Martin (ed.), pp. 135-156.

Lusnich, A. L. (2011), «Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano», *Comunicación y medios*, Santiago de Chile, Universidad de Chile.

Lusnich, A. L. y Piedras, P., *Una historia del cine político y social en Argentina*, Buenos Aires, Nueva Librería, vol. I, 1896-1969 (2009) y vol. II, 1969-2009 (2011).

Machado Jr., R. (2001), *Marginalia 70. O Experimentalismo no Super-8 Brasileiro. Poetas, artistas, anarco-superoitistas*, San Pablo, Iataú Cultural.

Martin, M. T. (ed.) (1997), *New Latin American Cinema*, Detroit, Wayne State University Press.

Marwick, A. (1998), *The sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*, Nueva York, Oxford University Press.

Mestman, M. (2001), «Postales del cine militante argentino en el mundo», *Kilómetro 111* 2, Buenos Aires.

— (2002), «From Algiers to Buenos Aires: The Third World Cinema Committee (1973-1974)», *New Cinemas. Journal of Contemporary Film* 1, vol. 1, Londres, pp. 40-53.

— (2011), «From Italian Neorealism to New Latin American Cinema. Ruptures and continuities during the 1960s», en S. Giovacchini y R. Sklar (eds.), *Global Neorealism 1930-1970. The Transnational History of a Film Style*, Mississippi, University Press of Mississippi.

— (2014), «Estados Generales del Tercer Cine. Los Documentos de Montreal, 1974», *Cuaderno de la Red de Historia de los Medios* 3, Buenos Aires, Prometeo.

Mestman, M. y Ortega, M. L. (2014), «Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues And Legacies», en D. Williams y Z. Druick (eds.), *The Grierson Effect*, Londres, BFI.

Mestman, M. y Varela, M. (coords.) (2013), *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba.

Middents, J. (2009), *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*, Hannover y Londres, University Press of New England.

Nichols, B. [1991] (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

Ortega, M. L. (2009), «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid.

Oubiña, D. (ed.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos.

— (ed.) (2008), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba.
— (2011), *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*, Buenos Aires, FCE.
Paranaguá, P. A. (2000), *Le cinéma en Amérique Latine. Le miroir éclaté. Historiographie et comparatisme*, París, L'Harmattan.
— (2003a), *El cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.
— (2003b), *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, FCE.
Pérez Perucha, J. (coord.) (1988), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del* 68, Valencia.
Pick, Z. M. (1993), *The New Latin American Cinema: A Continental Project*, Texas.
Ross, K. [2002] (2008), *May'*68 *and Its Afterlives*, Chicago, University of Chicago Press.
Ruffinelli, J. (2010), *América Latina en 130 películas*. Santiago de Chile, Uqbar Editores.
Rutherford, S.; Mills, S.; Lord, S.; Krull, C. y Dubinsky, K. (eds.) (2009), *New world coming. The Sixties and the Shaping of Global Consciousness*, Toronto, Between the Lines.
Sanjinés, J. (1992), *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia*, La Paz, ILDIS.
— (2004), «Transculturación y subalternidad en el cine boliviano», *Objeto Visual*, *Cuadernos de Investigaciones de la Cinemateca Nacional de Venezuela* 10, pp. 11-29.
— (2009), *Rescoldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades postcoloniales*. La Paz.
Sarlo, B. (1998), «La noche de las cámaras despiertas», en Sarlo, B., *La máquina cultural. Maestras*, *traductores y vanguardias*, Buenos Aires,Ariel.
Schumann, P. (1987), *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa.
Sherman, D. J.; van Dijk, R.; Alinder, J. y Aneesh, A. (eds.) (2013), *The long 19*68. *Revisions and New Perspectives*, Bloomington, Indiana University Press.

Stam, R. (1980-1981), «The Hour of the Furnaces and the Two Avant-Gardes», *Millennium Film Journal* 7-9, Fall-Winter.

Suri, J. (2009), «The Rise and Fall of an Internatinoal Counterculture, 1960-1975», *American Historical Review* 1, vol. 14, pp. 61-68.

Tal, T. (2003), «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9.

— (2005), *Pantallas y Revolución. Una visión comparativa del Cine de Liberación y el Cinema Novo*, Buenos Aires, Lumière.

Thompson, E. P. (2000), *Agenda para una historia radical*, Barcelona, Crítica.

Varela, M. (2007), «Las imágenes del 68 en la historia de la cultura audiovisual», *Contracampo*, *Revista do Programa de Pós Graduacão em Comunicacão*, UFG, pp. 19-42.

Vázquez Mantecón, Á. (2012), *El cine súper 8 en México. 1970-1989*, México, Filmoteca UNAM.

Velleggia, S. (2009), *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericanos*, Buenos Aires, Altamira.

Villaça, M. (2012), «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», *Contemporánea* 3, pp. 243-264.

Xavier, I. (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, San Pablo, Editora Brasiliense.

Young, C. (2006), *Soul Power: Culture,Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*, Durham, Duke University Press.

Zolov, E. (2002), *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Norma.

— (2008), «Expanding our Conceptual Horizons: The Shift from an Old to a New Left in Latin America», *Contra corriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America* 2, vol. 5.

— (2014), «Latin American in the Global Sixties», Introducción, en *The Americas* 3, vol. 70. The Academy of American Franciscan History.

Filmografía

Álvarez, C., *¿Qué es la democracia?*, 1971.
Denti, J. y Giannoni, J., *Palestina, otro Vietnam*, 1971.
Figueroa, L.; Nishiyama, E. y Villanueva, C., *Kukuli*, 1960.
Francia, A., *Valparaíso mi amor*, 1969.
García Espinosa, J., *Las aventuras de Juan Quin Quin*, 1967.
Giannoni, J., *Molotov Party, ca.* 1969-1970.
Gómez, M. O., *La primera carga al machete*, 1969.
Gómez, S., *Una isla para Miguel*, 1968.
—, En *la otra isla*, 1967.
Guillén Landrián, N., *Coffea Arábiga*, 1968.
Gutiérrez Alea, T., *Memorias del subdesarrollo*, 1968.
Guzmán, P., *La batalla de Chile*, 1975-1979.
León Giraldo, D., *Camilo Torres Restrepo*, 1966,
Littín, M., *El chacal de Nahueltoro*, 1969.
López Arretche, L., *El grito*, 1970.
Marker, C. y Marret, M., *A bientôt, j´espère*, 1967,
Godard, J.L.; Ivens, J; Klein, W.; Lelouch, C.; Marker, Ch.; Resnais, A.; Varda, A. y Ray, M., *Loin du Vietnam*, 1967.
Menéndez, O., *Únete Pueblo*, 1968.
—, *Dos de Octubre, aquí México*, 1970.
Pedro, J., *Macunaíma*, 1969.
Pontecorvo, G., *La Batalla de Argel*, 1966.
Rocha, G., *Terra em Transe*, 1967.
—, *Dios y el diablo en la tierra del Sol*, 1964.
Rodriguez, M. y Silva, J., *Chircales*, 1966-1971.
Rouch, J. y Morin, E., *Chronique d´un été*, 1960.
Ruiz, R., *Tres tristes tigres*, 1969.
Sanjinés, J., *La nación clandestina*, 1989.
—, *Yawar Mallku / Sangre de Cóndor*, 1969.
—, *El coraje del pueblo*, 1971.
Santiago, H., *Invasión*, 1969.
Sganzerla, R., *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.

Solanas, F. y Getino, O., *La hora de los hornos*, 1968.
Solás, H., *Lucía*, 1968.
Soto, H., *Caliche sangriento*, 1969.
Torre Nilsson, L., *Martín Fierro*, 1968.

PARTE I
CASOS NACIONALES

ARGENTINA
El profano llamado del mundo

David Oubiña

Hay una posibilidad de expresión más compleja que las formas humildes y angustiadas del propio verso o del cuadro. Y, sobre todo, hay un llamado profano del mundo que corrompe al poeta desde el momento en que cruza las fronteras del cine.

Glauber Rocha, *La revolución del* Cinema Novo

Nuevas configuraciones políticas, nuevas formas artísticas

La anécdota es conocida y ha sido relatada muchas veces: «Un intelectual se lamentaba ante Ernesto Guevara por no encontrar la manera de promover la revolución desde su trabajo específico. El Che le preguntó: "¿Qué hace usted?". El interlocutor respondió: "Soy escritor". "Ah –replicó Guevara–; yo era médico"»[1]. El momento clave de la conversación es, por supuesto, esa interjección que evidencia la sorpresa del Che: cierta perplejidad, no exenta de sarcasmo, como si no fuera posible concebir otra elección que asumirse como revolucionario (más que ninguna otra cosa, antes que ninguna otra cosa, por encima de cualquier otra cosa, con exclusión de cualquier otra cosa). En este sentido, la anécdota condensa esa perspectiva generalizada durante la década del sesenta donde se expresa la convicción de que no podría haber tarea más elevada que la transformación política y social

[1] Se trata de una historia referida en *Marcha* por el periodista Carlos Núñez, desde La Habana. La reproduzco aquí según la versión de C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 181.

de Latinoamérica. La revolución reclama una disponibilidad absoluta. Una dedicación de tiempo completo, en cuerpo y espíritu. Todo lo demás son lujos pequeño burgueses que hay que abandonar. Intelectuales y artistas deben dar las pruebas más fehacientes de lealtad a la causa, puesto que desarrollan un tipo de actividad particularmente sensible a los desvíos individualistas, es decir, contrarrevolucionarios. Pero, entonces, esa disposición antiintelectualista no es un sacrificio sino una renuncia: más que una pérdida que se lamenta, ese desprendimiento supone un cierto alivio sostenido en la certeza de entregarse a una misión noble y sagrada.

Pero, además, la respuesta del Che Guevara pone de manifiesto una oposición flagrante entre dos temporalidades: la de un mundo que desaparece y la de un mundo en el que todo está por hacerse. Su sorpresa se origina en la comprobación de que el hombre *todavía* sea escritor mientras que él *hace mucho* dejó de ser médico. Para la revolución es necesario hacer *tabula rasa* del pasado; no solo producir cambios sino cortar radicalmente y comenzar desde cero. Todo está por delante y no hay nada de nuestro bagaje cultural que pueda rescatarse. El hombre nuevo es un sujeto proyectado hacia el futuro. Pero no se trata exclusivamente de la política: este mismo vértigo y esta misma urgencia por experimentar con lo desconocido atraviesa –como un sello distintivo de radicalización– las diversas experiencias artísticas del periodo. Esa búsqueda supone, entonces, una confrontación permanente con los límites y un impulso por avanzar más allá: los años sesenta conforman una década hipertélica. No solo en su dimensión militante sino también, en su dimensión experimental: hay toda una lógica contracultural insurgente que se despliega por detrás de cada movimiento. Vanguardia estética o radicalización política, esa pulsión extrema constituye el horizonte común del periodo, desde la revolución cubana (1959) hasta la acción conceptual de *Tucumán arde* (1968), la insurrección obrera del Cordobazo (1969) o «La noche de las cámaras despiertas» (1970).

Desde la vanguardia y desde la militancia, la década del sesenta recorre velozmente ese trayecto violento cuya pretensión es derribar todos los límites. El movimiento de fuerte politización de las prácticas culturales se acentúa a medida que avanza la década hasta terminar por volverse omnipresente. Pero ese «predominio del *todo*

es política»[2] adquiere diferentes formulaciones según el caso: ya sea optimismo sobre las posibilidades transformadoras de la estética o bien desencanto y abandono del arte para pasar a la praxis política. En el pasaje de la *obra* al *acto* se juegan las rupturas con los modos tradicionales de pensar el vínculo con lo real. La obra debe salirse de sí misma, descolocarse y confundirse con el mundo. Nuevas formas de hacer política, nuevas formas de hacer arte: ese proceso de radicalización es un signo de la época que opera en múltiples niveles y sobredetermina (aunque de diferentes maneras) todos los procesos y todas las posturas frente al arte y la política. No es tanto (o no es solamente) que las artes fueron arrastradas por el torbellino de la política, sino que desembocaron allí porque se hallaban tan marcadas como la política por esa intensidad extrema[3].

En un primer momento, esa pulsión extrema (sin demasiada especificación) es suficiente para establecer afinidades y articular intercambios. Hay allí un mismo horizonte que instala un santo y seña entre los diferentes actores culturales. Bajo ese paraguas caben, de manera difusa (aunque efectiva en su productividad concreta), los más variados intentos contraculturales, vanguardistas, experimentales, antiinstitucionales o revolucionarios. Eso explica las múltiples formas de colaboración entre artistas que, poco después, ocuparán posiciones claramente enfrentadas. Hacia finales de la década, el cine que se produce en la Argentina al margen del espacio industrial (o, más bien, lo que queda de él), se organiza en diferentes circuitos. Cada uno de estos circuitos cree haber encontrado el secreto. Por eso, no se trata ya de una amalgama de estilos que vendrían a agregar una nueva perspectiva a la tradición sino de un deber ser (excluyente) de las películas. Es todo el cine lo que, en cada caso, se debate: qué es el cine, cuál es su función, cómo debe circular.

---

[2] S. Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, p. 160.

[3] He trabajado sobre esta problemática en D. Oubiña, *El silencio y sus bordes. Modos extremos de la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Aunque eventualmente esos distintos grupos mantienen contactos esporádicos, lo cierto es que, cada vez más, las tensiones entre ellos terminan definiendo posiciones antagónicas y la coexistencia deriva en abierto enfrentamiento. Dice Beatriz Sarlo:

> En la nueva izquierda y en el peronismo revolucionario, el arte se había politizado hasta saturar las relaciones entre arte, ideología y cultura [...] Las prácticas estéticas del cine o de la plástica debían anunciar aquello que la revolución realizaría concretamente: la unificación de las esferas que la modernidad había separado[4].

La ilusión de que las diferencias entre los grupos podrían fusionarse bajo la égida de un frente común ante el orden establecido se revela entonces como un simple malentendido o como un ideal ya inalcanzable.

A mediados de los años cincuenta, inmediatamente después del derrocamiento de Perón, se realizan dos films cruciales: *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1956) y *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-1958). Las aspiraciones estéticas de ambas películas no podrían ser más diferentes. Rodado en 16 mm (usando una Bolex a cuerda), de una manera precaria y *amateur*, con los estudiantes de la escuela de cine, el film de Birri es un mediometraje documental que testimonia las dramáticas condiciones en que sobreviven los pobres en los suburbios de Santa Fe; el film de Torre Nilsson, en cambio, es un ejemplo de «cine culto y moderno» que observa la decadencia de una familia aristocrática con una técnica impecable y una sofisticada puesta en escena. *Tire dié* y *La casa del ángel* señalan dos tendencias nítidamente diferenciadas en el cine joven de la década de 1950. Aunque eventualmente hay cruces, contaminaciones e intercambios (Lautaro Murúa, José Martínez Suárez), lo cierto es que Birri y Torre Nilsson representaban dos concepciones muy diferentes: un cine popular y testimonial, enfocado en los problemas latinoamericanos y que denuncia las condiciones del subdesarrollo, frente a un cine de

---

[4] B. Sarlo, «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel, 1998, pp. 253-254.

autor, acusado de «intelectual», «europeizado» y «burgués», que se distrae en refinados experimentos estéticos[5].

El cine comercial de esos años es pobre en cantidad y en calidad (Enrique Carreras, Emilio Vieyra, Armando Bo, Luis César Amadori). Sin duda, los únicos films notables pertenecen al nuevo cine. Los años sesenta imponen un cambio de velocidad, un aceleramiento que articula un proceso de radicalización tanto cultural como político. A lo largo de la década, ese movimiento extremo supondrá una progresiva pérdida de especificidad de los discursos intelectuales y estéticos, que terminarán por resignar su autonomía en beneficio de la práctica política. Resultaría cómodo pensar que ese cambio de velocidad es una simple profundización de las dos líneas inauguradas por Birri y por Torre Nilsson en la década anterior; pero la situación es más compleja, puesto que entre un momento y otro intervienen diversos factores y se hace necesario reacomodar las distintas experiencias dentro de contextos sociopolíticos nuevos. Es cierto que no se podría pensar en las películas de vanguardia y en las películas de agitación sin los antecedentes de esas experiencias de renovación llevadas a cabo por los cineastas vinculados a la Generación del sesenta y a la escuela de cine documental. De todos modos, Fischerman no es un Torre Nilsson más experimental y más radicalizado, así como el cine militante de Solanas no es solo una forma de extremar el cine denuncialista de Birri.

Grupo Cine Liberación considera que *Tire dié* pertenece al *segundo cine*, pero rescata su potencia documental y cita un fragmento en *La hora de los hornos* como digno antecedente[6]. Solanas, en cambio, nunca tuvo simpatía por Torre Nilsson, a quien asocia con una tradición artística reaccionaria. Bastaría con comparar las versiones de *Martín Fierro* encaradas por ambos realizadores. Poco antes de

---

[5] Para una caracterización de ese cine joven, véase E. Bernini, «Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el "nuevo cine argentino" (1956-1966)», *Kilómetro 111* 1, 2000. Sobre el cine del primer peronismo, véase C. Kriger, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

[6] Sobre las diferencias de Cine Liberación con Fernando Birri, así como con otras expresiones de cine militante de los años sesenta (como el Grupo Cine de la Base), véase E. Bernini, «La vía política del cine argentino. Los documentales», *Kilómetro 111* 2, 2001.

empezar a trabajar sobre *Los hijos de Fierro*, Cine Liberación cuestiona la adaptación de Torre Nilsson:

> *Martín Fierro* no es para Nilsson ni para sus fervorosos aduladores *el conflicto todavía vigente del pueblo argentino contra la oligarquía*, sino la imagen anquilosada de una rebeldía que si ayer tuvo sus razones de ser, encuentra hoy su única opción en lo que se ha dado en llamar en numerosos frentes "reencuentro nacional". La *no-actualización* de ese conflicto por parte de Nilsson, la castración del pensamiento de Hernández, que si hoy viviera sería un perseguido más entre tantos perseguidos, es lo que ha permitido que el Sistema reconociera ese film como cosa propia, como instrumento adecuado a su política global[7].

Por su parte, los cineastas del Grupo de los cinco y del movimiento *underground* reconocen la herencia de la Generación del sesenta y, en particular, la influencia innovadora de Torre Nilsson. Comparten con el director ciertos gustos cinematográficos (Bergman, Antonioni, la *Nueva Ola* francesa), algunos colaboran en sus films de los sesenta (Becher fue asistente de dirección y guionista, Filippelli fue ayudante de dirección, Cozarinsky fue guionista) y, en general, todos mantienen con él una relación amistosa.

No obstante, al menos en un comienzo, los artistas de vanguardia y los militantes cruzan con frecuencia una frontera estético ideológica que, hasta mediados de los años sesenta, resulta bastante permeable. Esas dos líneas de fuerza no están, todavía, tan claramente enfrentadas. Por el momento, se trata de un impulso de radicalización más o menos informe que no necesita diferenciarse, que no necesita precisar su actitud crítica en una dirección muy determinada, que no necesita definir su signo ideológico más allá de la categoría amplia del *compromiso*. Los estudios sobre el periodo

---

[7] Grupo Cine Liberación, «Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino», *Cine del Tercer Mundo* 1, 1969, pp. 82-83. En el texto se critica, también, por supuesto, la adaptación de *Don Segundo Sombra* (1969) realizada por Manuel Antín. Sobre el debate Solanas-Torre Nilsson, véase E. Romano, «Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino», en *Literatura/Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.

suelen coincidir en que, en los últimos años de la década, se produce un punto de inflexión: luego del golpe militar de Onganía, la posibilidad de una transformación violenta y radical imaginada por la nueva izquierda comenzó a percibirse como una necesidad urgente. Dice Terán:

> Fueron el golpe de Estado de 1966 y su ataque a los sectores y aspectos progresistas de la cultura argentina los que construyeron un nuevo campo de problematicidad acerca de las relaciones entre intelectuales, política y violencia, sobre el cual la tematización de la vía armada recién entonces alcanzaría un nivel de pertinencia hasta ese momento insospechado[8].

Llegados a ese punto, resulta evidente que las diversas poéticas ya no podrán convivir tan pacíficamente y que las opciones ideológico-estéticas se volverán cada vez más excluyentes.

Entre el Festival de Viña del Mar de 1967 y el de 1969, es posible advertir un recambio generacional que es, también y sobre todo, una reconfiguración ideológica profunda en el mapa del cine latinoamericano. En 1967, viajan al festival varios cineastas vinculados a la Generación del sesenta: Rodolfo Kuhn, David Kohon, Simón Feldman. El momento de los cines nacionales no ha cesado todavía aunque, de manera significativa, las presencias fuertes del festival son aquellas que mejor podrán ser aprovechadas por el naciente movimiento del Nuevo cine latinoamericano: el *Cinema Novo*, el cine cubano y la escuela de Birri. Todavía la categoría de *nuevo cine* no implica de manera obligada una vibración política; hacer un cine moderno es suficiente prueba de progresismo ideológico. Sin embargo, un director como Leonardo Favio permanece asociado a la Generación del sesenta y, por lo tanto, queda desfasado respecto del

---

[8] O. Terán, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991, p. 144. Según los distintos autores, las fechas pueden desplazarse un poco: para Andrea Giunta, el momento clave del enfrentamiento entre los artistas y las instituciones es 1968 (A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001) y, para Silvia Sigal, el punto de ruptura es 1969: el año del Cordobazo (S. Sigal, *op. cit.*).

nuevo cine político. Eso explica la distancia que media entre dos obras estrictamente contemporáneas: *El dependiente* (Leonardo Favio, 1968) y *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1968)[9]. La perspectiva de esta última sintoniza mejor con los lineamientos del Nuevo cine latinoamericano. Entre el Festival de Mérida de 1968 (donde Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez y Fernando Solanas reciben los tres premios principales) y el Festival de Viña de 1969, la situación ha cambiado de un modo radical respecto de 1967: películas como *En breve cielo* (David Kohon, 1968) y *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1969) quedan completamente descolocadas en medio de un vehemente debate sobre las necesidades excluyentes del cine político tal como es practicado por Jorge Sanjinés, Fernando Solanas, Santiago Álvarez, Miguel Littín, Aldo Francia, Helvio Soto. En Viña 1969 queda claro que existe un movimiento regional de cine comprometido activamente con la revolución latinoamericana y que esa opción es presentada como una vía imprescindible, ineludible e impostergable[10].

Kohon representa al cine joven de los cincuenta y Paternostro pertenece al Grupo de los cinco (tibio intento renovador que pretende actualizar las innovaciones de la Generación del sesenta). Ambos hacen un cine de autor sobre individuos y no un cine militante sobre grandes

---

[9] La relación con el peronismo es muy diferente en ambos cineastas. Incluso cuando da un giro en su carrera y filma *Juan Moreira* (1972), la mirada de Favio sobre un gaucho legendario que se ha convertido en símbolo de resistencia popular es muy diferente a la de Solanas en *Los hijos de Fierro* (1972-1978). Una película adopta el tono de un *western* gaucho, poético y crepuscular (aunque, también, oblicuamente político), mientras que la otra usa el poema de Hernández para producir una interpretación épica y alegórica del peronismo. Para una comparación entre Favio y Solanas en esos años, véase A. Amado, «Las políticas del cine político» junto con las entrevistas a los cineastas en 1973 recogidas en *Pensamiento de los confines* 18, 2006.

[10] La confrontación entre ese nuevo cine latinoamericano y el ya viejo nuevo cine de unos años antes no impedirá que surjan, también, discrepancias entre los cineastas políticos: entre Solanas y Raúl Ruiz (que se queja de los argentinos porque solamente hablan de política y no de cine), entre Glauber Rocha y Solanas (que había criticado al *Cinema Novo*), entre Alfredo Guevara y Solanas (sobre el uso de las imágenes del Che). Véase I. León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)*, Universidad de Lima, 2013, en especial el capítulo I «Contextos».

movimientos populares. En ese entorno tan politizado, estas películas ya han quedado descolocadas. No hay lugar para ellas. Pero aunque el cine de agitación se enfrenta de manera categórica a quienes no se comprometen de lleno con la actividad política, la división no siempre resulta tan prolija y eso habilita, al menos por un tiempo, la persistencia de algunos encuentros. Fischerman se había cruzado con Solanas y con Getino en el fallido proyecto *Los que mandan*; y aunque luego lidera el grupo de vanguardistas porteños que se enfrentan a los cineastas militantes durante «La noche de las cámaras despiertas», siempre mantuvo una relación amistosa con Octavio Getino. Rodolfo Kuhn, un cineasta emblemático de la Generación del sesenta, dirige uno de los episodios de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), singular proyecto colectivo del fugaz Grupo Realizadores de Mayo. En 1967, Gleyzer había registrado *Marabunta*, la *performance* que Narcisa Hirsch organizó con Marie-Louise Alemann y Walter Mejía en el hall del Teatro Coliseo durante la exhibición de *Blow-up* (Michelangelo Antonioni, 1966). Y en 1968, Gerardo Vallejo hace lo mismo con *Manzanas*, otra *performance* llevada a cabo por el mismo grupo de artistas en Florida y Diagonal Norte. Con Jorge Prelorán, Gleyzer realiza *Quilino* (1966) y *Ocurrido en Hualfin* (1967); y hace la fotografía del cortometraje *El otro oficio* (Jorge Cedrón, 1967), aunque luego se retirará del proyecto por diferencias con el director.

El año 68 señala el punto culminante de esos intercambios, aunque también su límite: el inicio de un proceso de separación y oposición[11]. Muy pronto, esas exclusas que conectaban vanguardia estética

[11] Pero incluso a comienzos de la década del setenta –cuando la divisoria de aguas ya ha deslindado cursos bien definidos–, todavía hay intentos de colaboración entre los diferentes grupos. *El familiar* (Octavio Getino, 1972) tiene algunos puntos de contacto con el experimentalismo del cine *underground*. Cedrón había actuado en *The Players vs. Ángeles caídos* y dirige uno de los cortos de «La noche de las cámaras despiertas» (titulado irónicamente *La hora de los trastornos*); sin embargo, su film *Operación Masacre* (1972) es una adaptación del libro de Rodolfo Walsh cuya exhibición permanecerá vinculada a la red de proyecciones de Cine Liberación y Cineastas de la Base. Gleyzer hace cámara en *El Búho* (1974) y en *Adiós Sui Generis* (1975), ambas de Bebe Kamin, un director vinculado al Grupo de los Cinco y al movimiento *underground* y que, a su vez, había trabajado en el sonido de *Los hijos de Fierro*.

y radicalismo político se cierran de una manera taxativa que no dejará lugar para las medias tintas ni para las contaminaciones.

Modos de ir hacia la muerte

En el origen de *La hora de los hornos*, a mediados de los sesenta, hubo un proyecto para un largometraje de ficción que debería haberse llamado *Los que mandan*. El director italiano Valentino Orsini planeaba una coproducción para la cual había convocado a los jóvenes cineastas Fernando Solanas, Alberto Fischerman, Fernando Arce, Octavio Getino, el crítico Agustín Mahieu y el periodista Horacio Verbitsky (que poco después colaborará con Walsh en el *Semanario CGT*). El proyecto fue rechazado por el INCA y el grupo se disolvió. Pero Solanas y Getino decidieron continuar por su cuenta:

> Acordamos realizar un film documental que describiese críticamente la situación que vivía la Argentina, intentando con ello aportar también –más allá de su carácter testimonial y denuncista– a un tratamiento innovador en materia de estructura y narrativa fílmica. Ya no se trataba sólo de recurrir a imágenes testimoniales para denunciar una situación social, sino de inscribir también en el film a los protagonistas del cambio (militantes sindicales, barriales, estudiantiles, intelectuales, políticos, etc.) con el fin de abrir un diálogo participativo con los actores-espectadores del mismo. Cine de militantes para militantes, en particular las nuevas generaciones[12].

En 1968, *La hora de los hornos* irrumpió como un obra de una novedad radical. Robert Stam advirtió allí una conjunción perfecta entre la vanguardia estética y la agitación política: «Fusionando el radicalismo tercermundista con la innovación artística, el film de Solanas-Getino revive el sentido histórico de la vanguardia connotando tanto la

[12] O. Getino, «Algunos apuntes sobre la experiencia de *La hora de los hornos*», *Caras y Caretas*, septiembre de 2011; reproducido en el *blog* de *Octavio Getino Cine* [http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2011/09/algunos-apuntes-sobre-la-experiencia-de.html], consultado el 20 de septiembre de 2013.

militancia política como la cultural"[13]. Producida y exhibida de manera clandestina, la película se presentaba como una estructura abierta (que, en algunos casos, fue modificada para adaptarse a diferentes contextos y diferentes públicos), y cuya proyección podía ser interrumpida para dar lugar al debate. Como consecuencia, la propuesta implicaba, también, una transformación sustancial en el comportamiento de los espectadores que debían abandonar su actitud tradicionalmente pasiva para convertirse en activos participantes de un ritual político cinematográfico. Tal como lo definió Octavio Getino, se trata del primer film en ser utilizado directamente en la lucha por la liberación nacional en un país neocolonizado. Lección de historia política, ensayo de interpretación sociológica, tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, panfleto, *collage: La hora de los hornos* estableció los principios de una militancia que, pronto, sería adoptada por los grupos de cineastas más radicalizados.

Al comienzo, sobre la pantalla en negro, una percusión hipnótica demora la aparición de las imágenes. Lo primero que se ve es la llama de una antorcha. Más que una imagen es el fogonazo de una imagen. Breve, explosiva, se enciende, apenas, y se desvanece nuevamente en la oscuridad. Pero esa pequeña chispa da inicio a un reguero imparable. Ahora las imágenes deberán ganar la pantalla: son pequeñas llamaradas aisladas, en un principio, pero aumentarán su duración y su presencia acompañadas por los sonidos de la percusión *in crescendo*. Las imágenes alternan con consignas (Juan Domingo Perón, Fidel Castro, Scalabrini Ortiz, Franz Fanon, Juan José Hernández Arregui, el Che Guevara, Aimé Césaire). El montaje se compone por estallidos. Blanco y negro; luces y oscuridad; campo y contracampo; oprimidos y opresores: dos bandos nítidamente contrastados. La violencia del pueblo es mostrada como una respuesta a la violencia ejercida sobre él. Entonces, a manera de corolario, por primera vez se escucha la voz del narrador: «América Latina es un continente en guerra. Para las clases dominantes, guerra de opresión; para los pueblos oprimidos, guerra de liberación".

---

[13] R. Stam, «*Hour of the Furnaces* and the Two Avant Gardes», *Millenium* 7/9, 1980-1981, p. 151.

El prólogo de *La hora de los hornos* desestima el comienzo esperable en un documental. No presenta el tema del film sino que –a la manera de Eisenstein– introduce un *pathos*. Lo que hay, al principio, es un ritmo formal. Imágenes testimoniales pero utilizadas de una manera casi abstracta y consignas de agitación antes que una exposición didáctica. Una sacudida, un palpitar, un *shock*. Más que un argumento, se trata de instalar el tono combativo que tendrá el argumento. Por eso, cuando al final del prólogo se enuncia la hipótesis de estas imágenes, todo sucede como si el concepto hubiera sido destilado a partir de una vibración sensorial. Solanas y Getino lo pondrán por escrito poco después:

> Lo que define a un filme como militante y revolucionario son no solamente la ideología ni los propósitos de su productor o su realizador, ni aun siquiera la correspondencia existente entre las ideas que se expresan en el filme y una teoría revolucionaria válida en determinados contextos, sino la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación[14].

Es cierto que había existido un cine de la revolución en la Unión Soviética y –más cerca– en Cuba; pero la novedad de *La hora de los hornos* consiste en que no viene a acompañar (*a posteriori*) un proceso revolucionario sino que, justamente, pretende construir las condiciones necesarias para su surgimiento.

No hay aquí una celebración como consecuencia natural de la nueva era sino una predisposición combativa para el cambio en medio de un contexto político hostil. Para eso, la obra debe convertirse en una acción: *La hora de los hornos* es

> *un film acto*, *un anti-espectáculo*, porque se niega como cine y se abre al público para su debate, discusión y desarrollo. Las proyecciones se convierten en espacios de liberación, en «actos» donde el hombre

[14] F. Solanas y O. Getino, «Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine», en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, pp. 132-133.

> toma conciencia de su situación y de la necesidad de una praxis más profunda para cambiar esa situación[15].

El Film-Acto no establece más que una distinción programática entre la película, la toma de conciencia que produciría su visión y los hechos revolucionarios que deberían sucederse como consecuencia. En cierto sentido, *La hora de los hornos* es un film que quisiera no ser un film. Una película que se avergüenza de ser una película pero, a la vez, se enorgullece de haber encontrado una misión más elevada para el cine en las luchas por la liberación. En junio de 1968, *La hora de los hornos* se estrenó en la Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro. Fue un éxito inmediato. No solo porque fue aclamada por el público sino porque, en efecto, pareció cumplir con su designio de acción política: impulsados por las imágenes, los asistentes salieron en manifestación (según Getino, él fue llevado en andas por Fernando Birri) y se enfrentaron con la policía. Al año siguiente, la proyección del film en el Festival de Cannes generó un incidente diplomático: molesto por la imagen del país que se mostraba en la película, el gobierno argentino se quejó ante las autoridades del Festival y pidió, a cambio, que se exhibiera otro film. Se trata de *Invasión*, la opera prima de Hugo Santiago, con guión de Borges y Bioy Casares[16].

Santiago había regresado a la Argentina para trabajar en su primer largometraje después de varios años en Francia como asistente de Robert Bresson. Durante la mayor parte del año 1968, escribió junto a Borges el guión de *Invasión*. La película se estrenó el año siguiente. En una entrevista, el cineasta declaró:

> *Invasión* es un film sobre la muerte. Cada uno de los personajes del film está afuera de la historia. El personaje de Herrera podría haber

---

[15] J.-L. Godard y F. Solanas, «Godard por Solanas, Solanas por Godard», *Cine del tercer mundo* 1, 1969, pp. 48-49.

[16] Mariano Mestman reconstruye las circunstancias en que fue exhibida *La hora de los hornos* tanto en Pesaro como en Cannes: «Postales del cine militante argentino en el mundo», *Kilómetro 111* 2, 2001. Poco antes del estreno en Pesaro, el film había concluido su posproducción en Ager Film, la compañía productora que los hermanos Taviani compartían con Valentino Orsini, Giuliani Da Negri y Luiggi Battistrada.

> sido un guapo que en los años 20 se hubiera puesto al servicio de los políticos. Don Porfirio, el anciano de cabellos blancos que dirige la defensa, es un caudillo en la gran tradición liberal. Como ha dicho el sociólogo Alain Touraine, el film describe el gran entierro de cierta Buenos Aires, un modo de vida que muere[17].

En una línea perfectamente borgeana, la descripción de Santiago se apoya sobre los anacronismos y los arquetipos; como si, de forma intencional, procurase escapar a las determinaciones materiales de la historia. No un retrato del presente sino una ficción atemporal. El propio Borges había afirmado que el año 1957, en el que transcurre la acción del film, fue elegido porque desestimaba toda referencia directa al presente y sorteaba, a la vez, las interpretaciones que podían surgir en la ausencia de una fecha precisa. Y aunque las imágenes del film remiten claramente a Buenos Aires, el nombre imaginario de Aquilea se sobreimprime para desmentir esa apariencia. En vez del «aquí y ahora» que guía al arte comprometido, Santiago elige contar una historia fuera del espacio y del tiempo.

En pleno auge del arte conceptual-político, el cineasta realiza un film puramente formalista. En el recurso a una trama fantástica, construye un objeto autónomo que gira sobre sí mismo y evidencia su voluntad de artefacto estético. *Invasión* se mantiene fiel al universo modernista, como si no hubiera sido alcanzado por los procesos de desmaterialización tan usuales en los años sesenta. Solanas utiliza estrategias de choque típicamente vanguardistas para producir eslóganes revolucionarios y comunicar las necesidades de una acción violenta. Mientras *La hora de los hornos* procura sacar al espectador de su lugar pasivo para fundirse en un ritual político, la película de Santiago permanece confinada dentro de los formatos cinematográficos (la idea de obra, de autor, de espectador y de exhibición comercial) más tradicionales. No obstante, Santiago advierte que su película se ubica en un punto de inflexión. Muestra el

---

[17] L. Marcorelles, «*Invasion*: le grand enterrement de Buenos Aires» (Entrevista con Hugo Santiago), *Le Monde*, 21 de enero de 1971, citado en D. Oubiña (ed.), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos, 2002, p. 116.

fin de una época y anuncia un tiempo de violencia: los viejos guapos han sido aniquilados por los invasores pero el grupo de los jóvenes se prepara para la resistencia. Esa capacidad profética de la película –que ha sido subrayada en numerosas ocasiones– constituye su impronta fuertemente política. En el momento del estreno, la campaña de prensa se apoyó sobre unos panfletos provocativos: «La imaginación toma el cine», «Venga a luchar al cine Hindú», «El nuevo cine argentino declara la guerra» e, incluso, de una manera más ambigua e intencionadamente equívoca: «La ciudad está amenazada […] Conozca los hechos y actúe en consecuencia. ¿Permitirá que nos invadan? ¿Será un espectador de lo que suceda? Atención, a cada instante Ud. puede ser cómplice o traidor, y así será juzgado». Si se piensa que poco antes del estreno había ocurrido el Cordobazo y que un año más tarde Montoneros tendrá su bautismo como grupo de guerrilla urbana (con el secuestro y ajusticiamiento del general Aramburu), resulta evidente que el film no intentaba sustraerse al alborotado ambiente político[18]. La estrategia promocional de *Invasión* indica que las referencias a ese contexto no eran ajenas a su universo fantástico; en todo caso, debían ser leídas entre líneas o de una manera oblicua. Curiosamente, el mensaje del panfleto interpelaba a los posibles espectadores, los provocaba a abandonar su actitud pasiva y concluía con una sentencia que cita casi literalmente la frase de Franz Fanon que daba comienzo a la segunda parte de *La Hora de los hornos* («Todo espectador es un cobarde o un traidor»). Es cierto, también, que la posibilidad de utilizar todo eso en una campaña de promoción señala la distancia entre Solanas y Santiago: *La hora de los hornos* no solo se colocaba al margen del circuito convencional de exhibición sino que debía mostrarse de manera clandestina.

Pero la diferencia entre ambas películas no se reducía a su modo de exhibición; eso era, en todo caso, el corolario visible de dos concepciones enteramente distintas sobre qué cine hacer, cómo hacerlo y para quién hacerlo. Es evidente que el formalismo ascético y trascendental de Bresson (en el que Santiago se había nutrido) tenía

---

[18] He trabajado esta cuestión en «La máquina de pensar», en D. Oubiña (ed.), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba, 2008, pp. 24-25.

escaso interés para un cine materialista, definido por la proliferación y por la mezcla barroca de estilos, como sucedía con *La hora de los hornos*: demasiado abstracto para un film urgido por la comunicación de un mensaje y cuya máxima aspiración era traducirse en acciones transformadoras. Por otra parte, los escritores que firmaban el argumento de *Invasión* eran, a fines de los sesenta, la representación cabal de una cultura europeizada, reaccionaria y antiperonista con sede en la revista *Sur*: desde la revisión operada por *Contorno* en la década anterior, Borges y Bioy Casares se habían convertido en símbolos de una literatura desentendida de lo real y, por lo tanto, en los nombres que todo intelectual o artista de izquierda debía rechazar. Desde Jauretche a Hernández Arregui, los referentes del pensamiento nacional no se cansan de vapulear a los escritores. Estos, por su parte, fustigan continuamente los vicios del nacionalismo y, en particular, del peronismo. Varios años antes, bajo el seudónimo de Bustos Domecq, habían escrito «La fiesta del monstruo» (el texto es de 1947 aunque recién sería publicado en *Marcha*, en 1955) y, en 1960, Borges había editado *El hacedor*, donde se incluía «El simulacro». En el primer relato, un militante cuenta cómo un grupo de manifestantes asesina a un judío por puro gusto y su lenguaje despliega el arsenal brutal de «la violencia peronista»; en el otro relato, se describe a Perón y a Eva como los que «figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología»[19].

---

[19] J. L. Borges y A. Bioy Casares, «La fiesta del monstruo», en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* [1977], incluido en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé, 1979, p. 401, y J. L. Borges, «El simulacro», en *El hacedor* [1960], incluido en J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 789. Bioy no participa en la escritura definitiva del guión de *Invasión* porque está de viaje por Europa. Aguilar señala que, durante ese viaje, termina de escribir su novela *Diario de la guerra del cerdo* que tiene varios puntos de contacto con el film de Santiago. Sobre esta cuestión, véase G. Aguilar, «La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*», en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2009. Así como el final de *Invasión* pone en escena las tensiones entre el grupo de los jóvenes y el grupo de los viejos, esa confrontación generacional encontrará un reflejo concreto en las diferencias que surgen entre los guionistas y el joven director durante la colaboración para el film *Los otros* (1974). Véanse las diversas entradas correspondientes a este periodo, en A. Bioy Casares, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006.

En la «Eztétyka del sueño» (1971), Glauber Rocha sugiere que para intervenir sobre lo social, la invención artística no debería olvidar nunca su naturaleza poética: «El peor enemigo del arte revolucionario es su mediocridad». Glauber distingue, entonces, tres tipos de arte revolucionario: una modalidad útil al activismo político (como *La hora de los hornos*), una modalidad más reflexiva que abre el camino a nuevas discusiones (es el caso del *Cinema Novo* y de los propios films de Rocha) y una modalidad vinculada a la especulación filosófica (la obra de Borges). En esa gradación, más o menos implícita, Solanas queda ubicado en el nivel más elemental mientras que la poética borgeana es postulada como la dimensión más pura y elevada del arte revolucionario: aunque pueda parecer reaccionario, Borges «produjo las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. *Su estética es la del sueño*»[20]. Esta valoración –pronunciada por un cineasta inmune a cualquier acusación de conservadurismo– resulta significativa. Sin embargo, en el escenario polarizado del momento no había lugar para matices: al elegir a esos guionistas, aprisionados en la cultura libresca y practicantes del género fantástico, Santiago quedaba inscripto en la misma línea estética e ideológica. *Invasión* era un artefacto estético demasiado autosuficiente, demasiado cerrado sobre sí mismo, demasiado inoperante en su relación con el mundo. Aun si se concediese que, ideológicamente, el director no era del todo asimilable a los guionistas, su película pertenecía de pleno derecho a eso que Solanas y Getino denominan *segundo cine*. Santiago era, desde esa perspectiva, el epítome del *auteur* cinematográfico. Un artista preocupado por hacer obra. Es decir, un cineasta en el sentido moderno tal como había sido propuesto desde las páginas de *Cahiers du cinéma*. En el planteo de Solanas-Getino, ese *segundo cine* («cine de autor», «cine de expresión», «nuevo cine») había constituido una primera alternativa válida frente al cine industrial; pero nunca había dejado de ser un intento reformista. Se trata de extremar la estrategia, y eso solamente puede ser llevado a cabo por las obras del *tercer cine*, puesto que resultan intolerables para las clases dominantes.

---

[20] G. Rocha, «Eztétyka del sueño», en *La revolución es una eztétyka*, Buenos Aires, Caja negra, 2011, p. 140.

Si no se rompe con las instituciones, las películas no harán más que decorar las coartadas democráticas del Sistema y continuarán exhibiéndose «ante el reducido auditorio de las élites diletantes». Dicho de otra manera: una cosa es coquetear con la rebeldía y jugar a la insurrección como estrategia publicitaria para seducir a eventuales espectadores (eso es lo que hace *Invasión*) y otra, muy diferente, concebir el film como un instrumento de concientización que permita subvertir una realidad injusta. «Tercer cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura»[21]. Frente al individualismo subjetivo del cine burgués, el tercer cine es una creación colectiva cuyo protagonista es el pueblo. Si en *Invasión*, cada personaje es claramente identificable por su nombre y sus rasgos singulares, en *La hora de los hornos*, los anónimos ocupan la pantalla. El intertítulo –lacónico pero contundente– cita a Aimé Césaire: «mi apellido: ofendido / mi nombre: humillado / mi estado civil: la rebeldía». En la película de Santiago, la ciudad no es la morada de la gente sino el sitio de un enfrentamiento sin tregua entre invasores y defensores. Esta guerra es invisible para el común de los ciudadanos que no parecen reparar en ella, como si ocuparan el mismo espacio pero se movieran en dimensiones paralelas. Cuando Herrera, en un momento de desaliento, se queja porque no vale la pena morir por una ciudad que no quiere defenderse, don Porfirio responde: «La ciudad es más que la gente». No hay, entonces, un vínculo de implicación mutua entre el espacio y sus habitantes. En *La hora de los hornos* el espacio siempre es la gente: no se instituye como un *locus* si no es apropiado, habitado, usufructuado por el pueblo. De manera significativa, el film no se ocupa del espacio privado, íntimo, familiar; reflexionar sobre el espacio es pensarlo como espacio público. Ya sea el dominio vertical de las instituciones (al servicio de las clases dominantes y de los intereses coloniales, como la Sociedad Rural o el Instituto Di Tella) o la planicie democrática de las calles conquistadas por la multitud (en manifestaciones de protesta y en enfrentamientos con la policía).

---

[21] F. Solanas y O. Getino, «Hacia un tercer cine», en *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973, p. 60.

La categoría de *pueblo*, permanentemente invocada en *La hora de los hornos* está ausente en *Invasión*[22]. Los guapos que defienden la ciudad de Aquilea constituyen un *corps d'élite* que actúa de manera aislada, sin demasiados intercambios con la comunidad que dicen defender. Como si fueran una secta de iluminados que saben lo que se debe hacer cuando los demás ya lo han olvidado. Actúan entregados a su misión, incluso si eso contraría las aspiraciones de sus conciudadanos, incluso si deben sobreponerse a la incomprensión, incluso si deben soportar el reproche. Lo dice el jefe de los invasores: «Mejor que abandone, Herrera. ¿Por qué nos resiste si la gente está esperando lo que le vamos a vender?» *Invasión* cuenta la historia de un exterminio. Como si aceptaran un destino funesto, los defensores de la ciudad avanzan hacia la muerte mientras el grupo de los jóvenes se prepara en secreto para asumir el relevo. No hay, sin embargo, una continuidad entre unos y otros, porque representan diferentes ideologías de combate. Así como cada integrante de esa falange comandada por Herrera posee atributos distintivos, los jóvenes –a excepción de su líder– nunca alcanzan una entidad individual. El film exhibe un manifiesta empatía hacia esos viejos guerreros que se dejan matar; en cambio, su perspectiva resulta más ambigua cuando describe los movimientos del segundo grupo: los jóvenes vendrán y harán las cosas a su manera. Eso es inexorable. Y puesto que será la desembocadura natural de los sucesos, no se discute. Pero no hay, tampoco, una aquiescencia declarada. El final de la película participa del reparto de armas con estoicismo aunque no deja de observar la situación con cierta cautela e, incluso, con un leve recelo. Aunque la lucha continúa, el film subraya en ese epílogo un cambio de paradigma. La hipótesis de conflicto que adoptan los jóvenes de *Invasión* merodea un territorio ideológico que ya es el de *La hora de los hornos*.

---

[22] El crítico Marcel Martin señaló tempranamente este aspecto: «*Invasión* está en las antípodas de la otra revelación mayor del nuevo cine argentino: *La hora de los hornos* […] ¿Acaso diría yo que el pueblo está ausente en *Invasión*, mientras que su fuerza se despliega en *La hora de los hornos*? El film de Santiago traduce el pesimismo de la inteligencia, el de Solanas, el optimismo de la voluntad» (M. Martin, «L'armée des ombres», *Les Lettres françaises* 1370, 27 de enero – 2 de febrero de 1971, reproducido en D. Oubiña (ed.), *El cine de Hugo Santiago*, *op. cit.*, p. 120).

Hay, ciertamente, un movimiento extremo en ambos films: avanzar hasta las últimas consecuencias, ir hasta el borde, abismarse. Pero las maneras de ir hacia la muerte son muy diferentes. Hay un sentimiento catártico entre los viejos defensores de Aquilea, que viene del policial negro y, más atrás, de la tragedia clásica. La muerte supone el cumplimiento de un destino y, por lo tanto, una purificación. En numerosas oportunidades, Borges llamó la atención sobre el vínculo entre el *film noir* y la épica clásica: el policial aparece así como avatar subalterno de lo trágico donde todavía puede escucharse «un lejano eco de epopeya». Igual que en los films de Joseph von Sternberg o de Raoul Walsh, en *Invasión* cada uno muere en su ley. Desde el más heroico hasta el más cobarde, todos actúan movidos por una ética que responde a motivos individuales pero que siempre es innegociable y que invariablemente expresa la melancólica convicción de un final. En *La hora de los hornos*, el sacrificio está imbuido de lo trágico cristiano y supone, precisamente, un desvío heroico respecto de cualquier prefiguración impuesta por un orden colonial. La muerte es, aquí, el comienzo del futuro. Eso es lo que enuncia el narrador:

> El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias [...] ¿Cuál es la única opción que queda al latinoamericano? Elegir, con su rebelión, su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final. Se convierte en un acto liberador, una conquista.

En el film, esa argumentación precede a las imágenes del Che Guevara muerto en La Higuera (tan parecidas a un Cristo crucificado) y vuelto a la vida por el arte del cine: en el célebre plano final de la primera parte, los ojos muertos del héroe revolucionario (él, que murió por todos nosotros) terminan adquiriendo una corajuda vitalidad que invita a compartir su pasión y a seguir su camino. Es una inquietante imagen de redención colectiva, pero cumple con su cometido que es interpelar a los espectadores para que abandonen su pasividad y comprendan que ha llegado el turno de actuar[23].

---

[23] En la década del sesenta, esta sobreimpresión del líder cristiano y el líder guerrillero aparece como un tópico repetido. Para el Movimiento de Sacerdotes

Neocolonialismo, violencia, cultura de masas

En 1970, poco después del estreno de *Invasión* y de *The Players vs. Ángeles caídos* (Alberto Fischerman, 1969), Edgardo Cozarinsky realiza una entrevista conjunta a sus directores[24]. Se advierte, allí, un acuerdo básico sobre cuestiones estéticas, una enciclopedia de gustos compartidos, una sensibilidad convergente para reflexionar sobre el cine. Ambos realizadores utilizan un mismo tipo de nomenclatura. Lo que se podría indicar como una dicción de época: *cine de escritura* (Santiago) y *cine-música* (Fischerman) son fórmulas contenidas dentro del mismo espectro morfológico. En contra de una concepción esencialista de las definiciones, capturar la materia supone aquí descentrarla, ponerla en movimiento, observarla en sus mutaciones: un devenir otra cosa. Ese estilo discursivo también se expresa en la noción de *cine-acto* o *cine-acción* empleada por Solanas y Getino; aunque es evidente que, más allá de la superficie elocutiva, pertenece a un paradigma semántico ideológico muy diferente.

Y lo mismo sucede con la noción de ideograma a la que Santiago hace referencia para definir la escritura cinematográfica como un sistema de interrelaciones: «Un sonido, un gesto, una palabra, una luz tienen para mí valor en la medida en que modifiquen y sean modificados por otros elementos de su misma serie y las series se modifiquen por otros». Resulta inevitable pensar en Eisenstein que –como ya se señaló– es una influencia fuerte en *La hora de los hornos*. Sin embargo, la utilización del término no podría ser más diferente. Porque, en Santiago, el mecanismo del ideograma funciona como traducción posible para las ideas de Bresson sobre el cinematógrafo. Lo ideogramático es, aquí, un principio compositivo que permite escapar a las imposiciones del registro y modificar el sentido de

---

para el Tercer Mundo y para la Teología de la Liberación, el Cristo guerrillero es una consecuencia natural y necesaria del Cristo de los pobres. Véase B. Sarlo, «Estudio preliminar» a *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Planeta, 2001.

[24] E. Cozarinsky, «Hacia el ideograma. Entrevista con Alberto Fischerman y Hugo Santiago (con intervención de Luis Puenzo, Máximo Soto y Roberto Scheuer)», *Cine y Medios* 3 (1970), reproducida en D. Oubiña (ed.), *El cine de Hugo Santiago*, *op. cit.*, p. 18.

las imágenes puestas en contacto. Habría que entender esas ideas en la estela de *Notas sobre el cinematógrafo*. Del ascetismo en Bresson al barroquismo en Eisenstein: en esa diferencia de linajes se juega la distancia entre Santiago y Solanas. En *La hora de los hornos*, lo que interesa del principio ideogramático es la síntesis conceptual que surge del choque. El film no pretende escapar del referente sino que se esfuerza por denunciar la falsedad de ciertas imágenes (las imágenes atesoradas por las clases dominantes) que han velado las situaciones reales de explotación. La modificación que produce el montaje consiste en una especie de careo audiovisual que permite revelar lo que se había ocultado: ¿qué puede decir una imagen sobre otra imagen? Al igual que Eisenstein, Solanas podría afirmar que hacer películas supone «cortar un trozo de realidad con el hacha de la lente» para convertirlo en un concepto que pueda revertirse sobre lo real. En este sentido, no le interesan los juegos formales entre las imágenes más acá de su eficacia propagandística. No se trata de escapar a la coerción del referente para hacer producir a las imágenes *en* la obra sino, muy al contrario, poner a dialogar los planos para que el film actúe *sobre* lo real.

Las diferencias entre Santiago y Solanas son evidentes. Sin embargo, *The Players vs. Ángeles caídos* (más que *Invasión*) representa el tipo de cine con el cual Solanas confronta de manera más frontal. Las elecciones de Santiago toman distancia –al menos en superficie, al menos explícitamente– del contexto social y político argentino de fines de los sesenta: los personajes arquetípicos, la trama fantástica, el espacio deslocalizado y el tiempo indefinido imponen una lectura indirecta. Esta es la particular forma de la alegoría política que adopta el film. Para Cine Liberación, *Invasión* es una película ajena y lejana, dirigida por un cineasta afrancesado que se mantiene al margen de los conflictos latinoamericanos. El film se ubica en las antípodas de *La hora de los hornos* pero, en consecuencia, la distancia tiende a diluir la fricción. Ambas películas habitan en universos ideológicos tan incompatibles como inconmensurables. Entre ellas no hay diálogo ni discusión posible. Por eso no compiten para un ocupar un mismo espacio. Circulan, digamos así, por vías paralelas. En cambio, *The Players vs. Ángeles caídos* es, para Solanas, una película más cercana en todo sentido. Y por eso mismo, constituye un punto de enfrentamiento más visible y más

concreto: es un film fechado que muestra, de manera más testimonial que *Invasión*, las marcas de su época. Resulta evidente que no podría haber sido realizado en otro momento ni en otro lugar (un lugar que podría, incluso, circunscribirse dentro los límites muy precisos de *la manzana loca*).

Frente a la autonomía modernista del film de Hugo Santiago, *The Players vs. Ángeles caídos* se inscribe más plenamente en el contexto vanguardista e irreverente del Instituto Di Tella. *Invasión* exclusivamente remite a la actualidad a través de ese particular discurso de la alegoría que produce el género fantástico. Sin duda, las afinidades electivas de su director también lo vinculan al Di Tella: Edgardo Cantón trabajó la banda sonora en el laboratorio de música electrónica del CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales) y dos de los actores del film, Roberto Villanueva (director del Centro de Experimentación Audiovisual-CEA) y Leal Rey (que tuvo a su cargo, además, la escenografía y el vestuario), estaban estrechamente asociados al universo del Di Tella. Sin embargo, estos vínculos son, en cierto modo, instrumentales[25]. Aunque Santiago acude allí en busca de colaboradores, no pretende trasladar al estilo de su film ese clima cultural *cutting edge* tan propio del instituto. Y aunque esos colaboradores evidencian que Santiago mantenía un contacto familiar con ese mundo, quizás *Invasión* tenga más deudas con el legado de la Generación del sesenta: el compositor Juan Carlos Paz y, sobre todo, el director de fotografía Ricardo Aronovich, el protagonista Lautaro Murúa y el camarógrafo Enrique Filipelli estaban ligados a los films de Torre Nilsson y de otros cineastas de ese periodo. *The Players vs. Ángeles caídos* pertenece de una manera más nítida al movimiento cultural encarnado por el Di Tella. Y si es cierto que «se haga lo que se haga, cualquiera que sea

[25] A la vez, *Invasión* incorpora otros colaboradores de procedencia diversa (además, claro, de Borges y Bioy Casares, que provenían del anticuado proyecto cultural de Sur): la actriz Olga Zubarry había hecho su carrera en el cine clásico de los años cuarenta y cincuenta; Hedy Crilla, la reconocida maestra de actores (con quien tanto Santiago como Solanas habían estudiado), era una figura muy activa en la escena del teatro independiente durante los años cincuenta y sesenta; Martín Adjemián y Lito Cruz, jóvenes alumnos de Crilla, pertenecían a grupos teatrales que trabajaban por afuera del circuito Di Tella.

la voluntad de filmar una ficción, una película es siempre el documental de su propio rodaje», entonces habría que decir que hay pocos testimonios de época tan precisos y completos como el film de Fischerman[26]. El *Pop Art*, la contracultura juvenil (su idiolecto, su gestualidad, su vestimenta), el *rock*, el existencialismo, la psicodelia, la bohemia, el *underground*, la televisión, la publicidad: *The Players vs. Ángeles caídos* amontona, mezcla –y a veces confunde– el esnobismo y la excentricidad, la moda y la innovación, la frivolidad y la experimentación. Ese anclaje explícito en un espacio y un tiempo reconocibles estableció, de entrada, un horizonte de diálogo más directo con *La hora de los hornos* y, por eso mismo, una zona de mayor fricción. Es que, aunque el uso y la interpretación de los mismos materiales en Solanas y en Fischerman es completamente divergente, las dos películas disputan dentro de un universo de referencias compartidas y hasta podrían reclutar sus adeptos entre los mismos interlocutores.

En *The Players vs. Ángeles caídos* dos grupos de actores pelean por ocupar un abandonado set de filmación: según se nos informa, un día llegaron los Players (los buenos) y desplazaron a los Ángeles caídos (los malos) que debieron refugiarse en las galerías altas del estudio. Desde allí conspiran para reconquistar el territorio perdido. Al igual que en *Invasión* y en *La hora de los hornos*, también aquí hay dos bandos claramente enfrentados; al igual que en esos films, las batallas anuncian transformaciones violentas; al igual que en esos films, la inminencia del cambio aparece como revelación de un proceso que ha permanecido invisible para el hombre común (en *The Players vs. Ángeles caídos*, el mundo exterior ignora lo que sucede adentro del estudio; en *Invasión*, los defensores y los atacantes son como sociedades secretas dentro de una ciudad que parece no advertir el conflicto; en *La hora de los hornos*, el sistema neocolonial silencia sus métodos de explotación, reprime toda disidencia e intenta contener la revolución que se avecina). La película de Fischerman marcó el surgimiento del Grupo de los cinco como alternativa al sistema convencional de producción y distribución: un intento de cine independiente pero con

[26] La cita proviene de A. Bergala, «Roberto Rossellini y la invención del cine moderno», en R. Rossellini, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 28.

una estrategia de distribución en común que no repitiera la relación ingenua y desigual que la Generación del 60 había mantenido con los circuitos de exhibición. Sin embargo, la propuesta fue tímida, sus apuestas fueron calculadas, sus pretensiones de cambio fueron muy moderadas y todo se quedó a mitad de camino. Al revisar la producción del Grupo de los cinco, Rafael Filippelli destaca la singularidad de la película de Fischerman:

> *The Players vs. Angeles caídos* fue la única película del Grupo de los cinco que puso de manifiesto una decidida vocación experimental, no como utilización de algunos procedimientos sino como programa estético. Muy probablemente, *The Players vs. Angeles caídos* haya sido la expresión más radical del cine argentino hasta ese momento[27].

Observadas desde una perspectiva militante, *The Players vs. Ángeles caídos* y las películas que comenzaron a girar dentro de su órbita no solo eran *segundo cine* sino que exacerbaban esa categoría, empujándola hasta un plano de desmesura: la apoteosis del segundo cine, el frenesí del autor, el enardecimiento del arte pequeño burgués. Para la Generación del sesenta el autor era, de alguna manera, construido en la obra y legitimado por ella mientras que, para estos nuevos cineastas, la obra aparece como proyección de un genio caprichoso y adopta sus rasgos. Narcisismo del artista: primero el cineasta y luego su producción a imagen y semejanza. Del *autor* (cinematográfico) al *creativo* (en el sentido publicitario), de la firma al efecto de marca, de los cineclubs o los festivales internacionales a los centros de arte moderno y los circuitos de moda entre los jóvenes. ¿Qué se celebra en la obra? ¿El talento o lo mundano?, ¿la

---

[27] R. Filippelli, «Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los cinco», en N. Tirri (comp.), *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 2000, p. 19. El Grupo de los cinco se disolvió luego de que cada cineasta dirigiera su opera prima: *The Players vs. Angeles caídos* (Alberto Fischerman, 1968), *Tiro de gracia* (Ricardo Becher, 1968), *Mosaico* (Néstor Paternostro, 1968), *Juan Lamaglia y Sra.* (Raúl de la Torre, 1969). El film *El proyecto*, de Juan José Stagnaro nunca llegó a concluirse y el cineasta debutaría años después con *Una mujer* (1975).

originalidad o la moda?, ¿la imaginación o la ocurrencia extravagante? Cine Liberación cita al General: «Primero la Patria, después el Movimiento y luego los hombres». Frente a esa escala de valores colectivos, lo que se le cuestiona al cineasta de vanguardia es que siempre dice «primero yo». No obstante, resulta curioso que Solanas y Fischerman se acerquen a los mismos tópicos, incluso con estrategias similares. Como ya se señaló, hubo diálogos entre los cineastas antes de que las diferencias se profundizaran y las opciones ideológico-estéticas se volvieran cada vez más divergentes. Y se podría pensar que, si algunos condicionamientos hubieran sido distintos, *La hora de los hornos* y *The Players vs. Ángeles caídos* podrían haber mantenido intercambios productivos y podrían haber funcionado de manera complementaria. Dentro del estilo épico y trágico de *Invasión*, en cambio, no hay contaminaciones. Nada de costumbrismo: incluso lo barrial y la cultura popular adoptan un tratamiento estilizado. La superficie visual del film es completamente homogénea. Tanto *The Players vs. Ángeles caídos* como *La hora de los hornos*, en cambio, eligen trabajar con materiales heterogéneos. Viven de la mezcla. Por eso presentan el aspecto de un *collage*: el teatro, el documental, el psicodrama, el ensayo, el *happening*, el noticiero, la televisión. A diferencia de Santiago (para quien la estética publicitaria es un fuera de campo absoluto), tanto Fischerman como Solanas trabajan habitualmente en la realización de comerciales. De allí provienen y es contra eso que se recorta su práctica cinematográfica.

Es probable que en ningún otro momento, ni antes ni después, los vínculos entre arte y publicidad hayan sido tan estrechos: una gran circulación entre ambas esferas, múltiples intercambios y, a veces, cierta confusión sobre sus diferentes propósitos. En *La hora de los hornos*, la publicidad aparece como una degradación de los esquemas comunicacionales que únicamente puede ser redimida mediante la propaganda política: utilizada como parte de un discurso de agitación, sus efectos de aturdimiento y enajenación pueden revertirse en consignas que promuevan una toma de conciencia. Si los mundos artificiales prometidos por el *advertising* dan la espalda a la triste realidad que vive el Tercer Mundo, el cine debe servir para denunciar esa situación. De allí surgen las impactantes secuencias de montaje donde el contraste entre dos series aparentemente

paralelas desnuda una conexión oculta de causa y efecto. «La monstruosidad se viste de belleza», leemos sobre la pantalla. Una y otra no constituyen simples opuestos sino que son anverso y reverso de una misma cuestión: la diversión de la clase media urbana y la pobreza de los pobladores rurales; los productos de consumo y las vacas en el matadero (tomadas del documental *Faena*, 1960, de Humberto Ríos); los analfabetos de Latinoamérica y los intelectuales cipayos (con Manuel Mujica Láinez, en primerísimo lugar); las festividades populares en Tilcara y los representares de la «cultura universal» impuesta por el colonialismo (Picasso, Manet, Magritte). La riqueza de unos es consecuencia de la pobreza de otros, la felicidad de unos es consecuencia de los padecimientos de otros, la cultura de unos es consecuencia de la ignorancia de otros. Eisenstein lo dice de una manera muy gráfica. Si el concepto de montaje es inseparable del pensamiento como un todo, la estructura subyacente en Griffith es la de la sociedad burguesa: «Y de hecho se parece al "tocino entreverado" de Dickens; en realidad (y no es broma), está entretejido de capas alternantes irreconciliables de "blanco" y "rojo", de ricos y pobres». Es decir, una sociedad «percibida *sólo como un contraste entre los que tienen y los que no tienen*». Todo consiste en restituir la mutua implicancia de los componentes, es decir, en transformar ese montaje paralelo en montaje dialéctico: choque, contrapunto, *pathos*[28].

En Solanas, la crítica a la publicidad no supone un cuestionamiento a la manipulación del espectador sino a la ideología del mensaje. Hay una misma aritmética de la percepción: distintas formulaciones ideológicas para la misma ecuación comunicativa (el esquema es nocivo cuando se usa para imponer un automóvil o un paquete de cigarrillos,

---

[28] S. Eisenstein, «Dickens, Griffith y el cine actual», en *La forma del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1944, p. 216. O, como escribió el cubano Santiago Álvarez: «A la versión deformada y colonizada que el enemigo pretende perpetuar como verdad histórica hay que oponer vigorosamente nuestra obra» («El periodismo cinematográfico», *Cine Cubano* 94, 1978, p. 61). En efecto, la dialéctica del montaje que articula el relato de *La hora de los hornos* proviene en línea directa de Eisenstein pero, también, de esa actualización en clave latinoamericana que le imprimió Álvarez. Cabe señalar que, en la primera versión de su artículo, Álvarez deslizaba alguna crítica al film de Solanas (que fue suprimida en reimpresiones posteriores).

pero cumple una función liberadora cuando es usado para concientizar a las masas). Aunque con signo inverso, se trata, entonces, de conservar su poder persuasivo para comunicar un mensaje de manera contundente. La impresionante proliferación de imágenes de todo tipo que se cruzan sobre la pantalla sirve para demostrar, por extensión, un argumento único: la liberación de los pueblos oprimidos de América Latina. Del *advertising* al *agitprop* lo que cambia es el contenido ideológico del mensaje. La pregunta que surge es ¿por qué reproducir las mismas operaciones que se le critican al capitalismo imperialista? Sin duda, porque hay fines elevados que justifican los métodos. Toda la estructura argumentativo-visual de *La hora de los hornos* se sostiene sobre la diferencia (y oposición) entre imágenes falsas e imágenes verdaderas. «Una cultura de ellos y una cultura nuestra», «un cine de ellos y un cine de nosotros»: el manifiesto del tercer cine utiliza constantemente esa dicotomía como modo de razonamiento y de demostración. Es el procedimiento analítico empleado por Franz Fanon y por los discursos de descolonización en esos años. El mundo colonizado –dice Fanon– está partido en dos y esos lados opuestos se rigen por la lógica aristotélica de la exclusión recíproca: uno de ellos sobra y no hay conciliación posible. Puesto que no hay dominación sin supresión del otro, eso autoriza la violencia legítima con que responde el oprimido[29].

Como resulta evidente, Solanas y Getino se apropian de esos postulados y los aplican a su diagnóstico sobre Latinoamérica (aunque, a menudo, traducen literalmente, sin prestar atención a las diferencias de contexto racial, cultural, social y político). En ese esquema binario, todo debe caer indefectiblemente de un lado o del otro. Si de un lado se alinea la secuencia Tercer Mundo / revolución / liberación, del otro lado todo es imperialismo / dominación / explotación. En esa concepción esencialista, la identidad cultural latinoamericana se constituye como resistencia frente a la invasión de los productos del necolonialismo. Pero entonces, modernidad es sinónimo de imperialismo y de dominación: los avances tecnológicos, el cosmopolitismo

[29] F. Fanon, *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, p. 19. El libro contaba con un prólogo de Sartre (avergonzado y culposo) que hablaba a la mala conciencia de los europeos y donde anunciaba que «la descolonización está en camino».

cultural y la innovación artística son condenados en bloque como armas del enemigo colonial. «La guerra ideológica» se titula el capítulo 12 de *Neocolonialismo y violencia* (la primera parte de *La hora de los hornos*). Mientras circulan imágenes de librerías, disquerías y cines de la avenida Corrientes, la voz en *off* enseña que «La guerra en Latinoamérica se libra, ante todo, en la mente del hombre […] Para el neocolonialismo los *Mass Communications* son más eficaces que el napalm». En seguida, un intertítulo proclama: «Todos los medios de información y de difusión están controlados por la CIA» y, luego, otro: «Artistas e intelectuales son integrados al sistema». Al cabo de esa secuencia, se ven imágenes del Instituto Di Tella: una exposición de arte moderno, un *happening*, Jorge Romero Brest rodeado por muchachos de pelo largo disfrazados como Paul McCartney o Andy Warhol, camisas floreadas con la inscripción «Love» y chicas con minifalda bailando canciones *pop*. Estos jóvenes podrían ser los mismos que aparecen en *The Players vs. Ángeles caídos* aunque observados de otra manera. Para Cine Liberación, Borges y el Di Tella representan dos formas diferentes de la penetración cultural colonialista; pero las provocativas expresiones del arte contemporáneo constituyen –más fácilmente que la tradición literaria y los escritores consagrados– un frente de interpelación para el cine militante. Son, en cierto sentido, más molestas. Ese es uno de los planteos de «Hacia un tercer cine»: si el inconformismo y la rebeldía no se utilizan como elementos de agitación, acaban absorbidos por el sistema y contribuyen a su supervivencia.

Para Fischerman, en cambio, el denostado mundo de la publicidad (la pesadilla de los cineastas) forma parte del mundo moderno. En su film, el discurso del *advertising* ingresa despreocupadamente en una misma serie donde se enhebran, sin solución de continuidad, los experimentos con alucinógenos en la clínica de Fontana, las experiencias teatrales de Alberto Ure, el cine de Godard y de Chitilova, el Living Theater, las reflexiones de Oscar Masotta sobre el *Pop*, el existencialismo de Sartre, las minifaldas de Mary Quant. En lugar de contrastar imágenes de los pobres del Tercer Mundo con el Partenón, el *Desayuno sobre la hierba* o el *David* de Miguel Ángel, la estrategia de Fischerman consiste en un terso deslizamiento por las superficies más disímiles, como si todas pertenecieran gozosamente al territorio unificado de lo contemporáneo. Para ese entonces, muchos artistas han empezado a

considerar el valor estético de los *mass media* y ensayan con discursos interdisciplinarios por afuera del campo tradicional de las artes. A fines de 1968, ha tenido lugar la *Primera Bienal Internacional de la Historieta* en el Di Tella y, poco después, Oscar Masotta lanza la revista *LD (Literatura Dibujada)* y publica su influyente libro *La historieta en el mundo moderno* (1970). Lo que le interesa a Fischerman es el punto donde todas esas experiencias se intersectan, colisionan, intercambian y se confunden. Sin duda, hay aquí una gran dosis de frivolidad y snobismo. Pero la crítica a esa actitud es errónea si se la considera de manera aislada y unilateral; porque la vitalidad del discurso estético del film consiste en permitir el libre juego de todos sus vectores (que se tensan, amenazan con dispersarse y –no obstante– se mantienen discretamente aferrados). ¿Cómo entender, si no, esa deriva de un relato que pasa de los versos de Shakespeare a los *jingles* publicitarios? La heterogeneidad de materiales no sirve para comunicar un mensaje unívoco sino, más bien, para desestabilizar la percepción. Por eso, el mundo de la publicidad no es presentado como un discurso diabólico. Aunque se nota un deslumbramiento por las fantasías del consumo, la mirada nunca olvida la parodia y, por lo tanto, siempre resulta desacralizadora. Con esa ambivalencia tan propia del *Pop*, no es posible discernir si se trata de un cuestionamiento o de una celebración acrítica.

Invasión es el retrato de un mundo (sostenido por los lazos fieles de la *amicitia*) que desaparece; *The Players vs. Ángeles caídos*, en cambio, muestra a los nuevos jóvenes, pero no a los jóvenes combativos que deciden hacerlo a su manera sino a los que están siendo (ya han sido) ganados por la sociedad de consumo. Al igual que en *La hora de los hornos*, en estos films todo es blanco o negro: siempre se trata de dos bandos claramente enfrentados. En la película de Santiago, los personajes son estilizadas piezas en el tablero de ajedrez de don Porfirio (habría que analizar la insistencia de los motivos en damero): como arquetipos actuados por un destino, parecen responder a una voluntad superior, invisible, inaccesible. En la película de Fischerman, los dos bandos responden de manera estereotipada a una división entre jóvenes modernos y frívolos vs. jóvenes existencialistas y rebeldes. Pero en ambos casos son estrategias de ficción mientras que, en el film de Solanas, la división en dos bandos supone una acabada interpretación del mundo. Es evidente que lo que irrita a

Cine Liberación, en la película de Santiago, es la indiferencia que dedica a toda realidad que no sea la de ese grupo de hombres entregados solemnemente a la «lúcida pasión de la amistad» por encima de cualquier otro valor; en un sentido inverso, lo que irrita en el film de Fischerman es que no se toma nada en serio. En la perspectiva del ensayo doctrinario adoptada por Solanas-Getino, ese otro cine resulta siempre escapista: ya sea la abstracción altanera de lo fantástico o el divertimento superficial del *happening*.

Contracultura y subversión

En el folleto del cine Loire, el estreno de *The Players vs. Angeles caídos* se anunciaba como «Una película que está hecha por actores, técnicos, realizador y USTED. ¿Por qué el cine-participación es un nuevo cine en la Argentina?» La novedad del film parece descansar ampliamente sobre la participación activa del espectador (cuya presencia creadora dentro del proceso artístico está resaltada con mayúsculas). A fines de los sesenta, esta idea de un arte participativo se asocia a las nociones introducidas por el fenómeno del *happening*[30]. Las prácticas estéticas de vanguardia habían ensanchado las fronteras de lo cinematográfico y habían puesto en cuestión tanto el estatuto convencional del film como la categoría tradicional del espectador. La creación automática, lo aleatorio, la improvisación, el repentismo: hacia fines de los sesenta, los cineastas pueden fantasear con la idea de una *película-happening*. Es decir, un tipo de experiencia estética donde el formato habitual del film se desplaza hacia un concepto de experimentación cinematográfica entendida como proceso participativo e indeterminado.

En la historia del cine experimental argentino, los años sesenta y setenta constituyen, sin duda, un momento crucial. En el umbral de esa renovación habría que colocar la influencia de Fluxus y del *underground* norteamericano. En 1962, Jonas Mekas viaja al Festival

[30] Véanse, por ejemplo, J. King «El happening», en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985 y O. Masotta *et al.*, *¡Happenings!*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

de Mar del Plata donde se exhibe su película *Guns of the trees* (1962) y poco después, en 1965, Miguel Grinberg organiza en el Instituto Di Tella un ciclo del *New American Cinema* donde se exhiben films de Adolfas y Jonas Mekas, Stan Brakhage, Shirley Clarke, Ken Jacobs, Kenneth Anger, Bruce Conner, Lionel Rogosin y Andy Warhol, entre otros. Escribe Grinberg en el catálogo:

> Estamos en la antesala del cine poético: rechazo del cine «profesional» y entrada al cine «amateur» («amador», del latín *amare*), donde el filme es la creación integral de un hombre o una mujer, sin productores industriales y sin condicionamiento a la explotación comercial del producto, como si se tratara de un poema o un cuadro[31].

Son las primeras señales de un cine alternativo que, en los siguientes años, alcanzará un desarrollo notable. Silvestre Byrón dirá: «De 1965 a 1975. Entre el Di Tella y el CAYC. Lo que va de Romero Brest a Jorge Glusberg. El cine underground se formó entre esos ejes. Intuitivamente, entre corazonadas de plásticos, poetas, actores y bailarines con ganas de *hacer cosas*»[32]. No es casual que Byrón elija demarcar el ciclo con los influyentes nombres de Brest y Glusberg porque, en muchos casos, ese cine experimental deriva –antes que de la tradición del cine de vanguardia– de las experiencias «expandidas» de algunos artistas plásticos.

En 1966, por ejemplo, Oscar Bony realiza una exhibición en el Instituto Di Tella compuesta por cuatro cortometrajes en 16 mm («El paseo», «El maquillaje», «Climax» y «Submarino amarillo»).

---

[31] Citado en M. Carballas, «Laberinto de Visibilidad, Audiovisual experimental y dictaduras», reproducido en el *blog* de *El devenir de las piedras* [http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com.ar/2009/10/trienal-de-chile.html], consultado el 20 de septiembre de 2013. La presencia del cine en el Di Tella no fue muy intensa en comparación con la nutrida actividad musical, teatral y artística. King anota que, luego del ciclo sobre el *New American Cinema*, «la Municipalidad esgrimió una vieja reglamentación que prohibía la utilización de la misma sala como cine y teatro y el Centro optó por el teatro» (J. King, *op. cit.*, p. 73).

[32] S. Byrón, «Arte y rebelión», reproducido en el *blog* de *La región central* [http://laregioncentral.blogspot.com.ar/2006/07/arte-y-rebelin-por-silvestre-byrn-eaf.html], consultado el 20 de septiembre de 2013.

La exposición lleva el título *Fuera de las formas del cine*, como para indicar que lo cinematográfico era utilizado a contrapelo, al margen de las convenciones del medio. Al año siguiente, en *Experiencias visuales 1967*, también en el Di Tella, Bony usará un proyector con un sinfín como parte de su instalación «Sesenta metros cuadrados y su información». Marta Minujin había utilizado proyecciones en su ambientación *Simultaneidad en simultaneidad* (como parte del *Three Countries Happening*, el evento que compartió con Allan Kaprow y Wolf Vostell, 1966), en la «ambientación fílmica» *Minucode* (1968) y en el «*environment happening*» *La imagen eléctrica* (1969), entre otros. Poco después, cuando el Di Tella ya ha cerrado sus puertas, Minujín realiza *¡Buenos Aires! ¡Hoy! ¡Ya!* (1971) en la Escuela Panamericana de Arte. Se trata de una *performance* multidimensional (según la artista: un «*film-ppening*») compuesta por acciones en vivo y proyección simultánea en tres pantallas. Las filmaciones, en súper 8 y 16 mm, eran como un noticiero de la cultura *under* y fueron realizadas por Eduardo Plá y Claudio Caldini. Narcisa Hirsch realiza junto a Marie-Louise Alemann y Walther Mejía una serie de *happenings* que son, también, registrados en cine: *Marabunta* (1967, filmada por Raimundo Gleyzer), *Manzanas* (1968, filmada por Gerardo Vallejo), *Retrato de una artista como ser humano* (1968, filmada por Horacio Maira). Es evidente que no se trata solo de documentar las *performances* sino que las imágenes dialogan con las acciones registradas de modo tal que las películas adquieren ya una cierta autonomía. Y, de hecho, Hirsch comentará que, cuando vio a Gleyzer trabajando en el montaje de *Marabunta*, decidió comprarse una cámara de 16 mm.

En esa misma época, el joven cineasta Caldini le hace llegar a Roberto Villanueva –ex director del CEA en el Di Tella– su segunda película *Límite* (1970). Curiosamente ese pequeño cortometraje tiene el mismo título que el célebre film del brasileño Mário Peixoto, realizado en 1930 y considerado por muchos como el primer ejemplo de cine experimental en Latinoamérica. Villanueva se entusiasma: «La mejor película que vi este año»[33]. Poco después, siguiendo

[33] A. Di Tella, *Hachazos. Biografía experimental sobre Claudio Caldini*, Buenos Aires, Caja Negra, 2011, p. 44. Allí se revisa, también, la participación de Caldini en *¡Buenos Aires! ¡Hoy! ¡Ya!* (pp. 46-47). Sobre las *performances* de Narcisa

la iniciativa de Hirsch y de Alemann, varios cineastas experimentales (algunos de los cuales ya se conocían desde las primeras proyecciones en UNCIPAR, en 1972) se agrupan bajo el amparo del Instituto Goethe y comienzan a reunirse regularmente. Además de Hirsch y Alemann, concurren Claudio Caldini, Juan Villola, José Mugni, Horacio Vallereggio, Adrián Tubio. Durante los años setenta se organizan allí funciones periódicas donde los cineastas locales pueden exhibir sus películas (realizadas casi invariablemente en súper 8) y donde se exhiben films alternativos americanos o alemanes[34]. Alberto Fischerman suele asociarse al cine experimental porque, en 1977, dicta un seminario en el Goethe Institut al que asisten varios de los cineastas que participan de ese movimiento. No obstante, ese vínculo es poco específico y, si bien evidencia intercambios entre diferentes grupos, no supone una comunidad profunda. Aunque aprecia *The Players vs. Ángeles caídos*, Narcisa Hirsch niega rotundamente que el realizador pueda considerarse un «padre espiritual» para los cineastas experimentales: «Para mí Fischerman no fue un cineasta experimental. Yo no he visto *La pieza de Franz*. Lo único que vi de él fue *The Players vs. Ángeles caídos*, que me pareció en su momento una buena película; no sé hasta qué punto se sostiene ahora»[35].

Hirsch, véase A. Giunta, «Narcisa Hirsch. Retratos», *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos* 1, 2013 y, sobre los films de Oscar Bony, se pueden consultar R. Alonso, *Oscar Bony: fuera de la tiranía de la imagen*, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, 1998 y A. Giunta, «Oscar Bony. Una estética de la discontinuidad», en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

[34] En 1974, el CAYC organiza un festival de cine experimental donde también se proyectan películas de Narcisa Hirsch, Juan José Mugni, Eduardo Pla, Horacio Valleregio y Jorge Honik junto con films de Paul Sharits y Christian Boltansky. Sobre el cine experimental en la Argentina, véanse P. Marín, «De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino», en L. Villaró (ed.), *Dialéctica en suspenso. Argentine Experimental Film & Video*, Nueva York, Antennae Collection, 2011; y A. Denegri, «El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en J. La Ferla y S. Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Libraria, 2012.

[35] A. Paparella, «Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino», *Film* 13, 1995, pp. 34-35. Más que Fischerman, los cineastas experimentales valoran las enseñanazas de un seminario

Según Pablo Marín, la segunda mitad de los sesenta fue, para el cine experimental, lo que la primera había sido para el cine de ficción y el cine documental: «la transición hacia una reflexión estética caracterizada por la plena conciencia y, tal vez más importante, la referencia a los materiales constitutivos de su lenguaje». Así como el documental había roto con el postulado de objetividad y la ficción con la coherencia lineal del relato,

> el cine experimental descubre la «pureza» de la forma absoluta e inmutable. Hasta ese momento –aun cuando es evidente que el cine experimental siempre mantuvo un trabajo consciente sobre su propia forma–, la gran mayoría de las películas respondían a una estructura libre y, especialmente, espontánea comúnmente emparentada al ritmo de la poesía, el jazz y, en menor medida, la pintura. Los términos utilizados para señalar dicho cambio entre un proceso cinematográfico emparentado con una construcción «pasional» (que demanda una interpretación que se construye sobre la marcha) y uno nuevo, más cercano a lo científico, ilustran claramente el cambio de paradigma. Cine *estructural*, *materialista*, *minimalista* o *reductivista*: todos señalan el mismo protagonismo de lo racional dentro de un contexto creativo[36].

Desde sus primeras películas, Claudio Caldini permanece receptivo frente a aquello que el paisaje quiera entregar; pero no hay ahí nada de esos lugares comunes sobre el cine experimental como el capricho, la improvisación, lo anárquico. Se trata, en cambio, de un elaborado diálogo con el azar y lo indeterminado en el sentido que podría darles John Cage. Por su parte, Narcisa Hirsch menciona que el primer film experimental que vio fue *Wavelength* (Michael Snow, 1967) y que eso la impulsó a hacer sus propias películas. En efecto, la lógica audiovisual de

---

posterior, dictado por Werner Schroeter (1983) y, sobre todo, el que fue impartido por Werner Nekes (1980). Un resumen de las lecciones de Nekes se publica luego de la visita. Véase W. Nekes, «¿Qué sucedió entre las imágenes?», *Mutantia* 5, 1980.

[36] P. Marín, «La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en la Argentina», en A. Torres (comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo*, Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, pp. 22-23.

Come Out (1971) se emparienta con el concepto reduccionista de Snow. En Hirsch, el interminable *zoom* que revela paulatinamente las formas del disco de Steve Reich (las va poniendo en foco) dialoga con la música que, de manera inversa, repite una misma frase en *phase shifting* y diluye su nítida gramaticalidad hasta alcanzar un magma sonoro abstracto[37].

La subversión y lo transgresivo de las películas experimentales circula por un carril distinto al de los films políticos. Es cierto que a comienzos de los setenta, las funciones de superochistas en UNICIPAR exhibían tanto ejercicios de cine *amateur* como de cine político y cine experimental. Pero es cierto, también, que esas perspectivas tan diferentes concitaban, a menudo, violentas discusiones entre los asistentes: ese espacio compartido parecía expresar un malentendido antes que una voluntad de convivencia. Como si cada tipo de cine reclamara la propiedad exclusiva de ese margen. Hay algunos ejemplos donde el cine experimental se cruza con el activismo político: es el caso de Tomás Sinovcic, que termina secuestrado por la dictadura militar (y a quien Caldini le dedica, años más tarde, el film homenaje *Un nuevo día*, 2001). Pero, en general, durante esos años, el grupo de cineastas experimentales se mantiene alejado de la militancia. Claudio Caldini recuerda que, cuando vio *La hora de los hornos* a comienzos de los setenta, se sintió completamente ajeno frente a la propuesta:

> En medio de la euforia militante de la concurrencia, Caldini permaneció callado. Las imágenes a menudo brutales de represión o miseria, compaginadas con el efectismo de la publicidad, se alternaban con carteles de grandes letras blancas sobre fondo negro que proferían slogans políticos. Uno de ellos, terminante, anunciaba: «Todo espectador es un cobarde o un traidor». Caldini pensó que estaba viendo televisión[38].

---

[37] Años después, Caldini filmará *Gamelan* (1981), también a partir de Steve Reich y concebido como complemento e inversión de *Come Out*. Sobre el cine de Caldini, véase P. Marín, «Spiritual Constructions», en *Claudio Caldini Experimental Films 1975-1982*, Nueva York, Antennae Collection, 2012. Y sobre Hirsch, véase E. Bernini, «Bello experimental y visión total en Narcisa Hirsch», en V. Sayago (ed.), *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, MQ2*, 2013.

[38] A. Di Tella, *op. cit.*, p. 62.

Las búsquedas del cine experimental no apuntaban a un nuevo tipo de representación sino a cuestionar las bases mismas sobre las que se había apoyado la representación cinematográfica entendida en un sentido narrativo o documental. Incluso, se llegó a emplear el término *Cuarto cine* para referirse a lo experimental como un espacio autónomo y diferenciarlo de la alternativa que proponía el cine político. Frente a *lo oposicional*, que confronta con el cine dominante, *lo opcional* designaría una pura alteridad. Años más tarde, el cineasta Silvestre Byrón escribió:

> El Modo de Representación Opcional funda un cuarto cine. El experimentalismo, el video-arte, lo porno, la tesis integran esa modalidad; lo *underground* en tanto espacio incondicionado –opcionalidad contrastada al oficialismo y la oposición de la imagen– donde la libertad es condición de condiciones. O donde la imagen está en trance, sin destino prefijado, siendo objeto de interés en sí misma. Librado a su opcionalidad, el MRO califica el «es» de la imagen sobre el «debe ser» del MRI[39].

La *opcionalidad* alude a un espacio amplio de subversión y de libertad creativa donde conviven diversas formas de lo marginal. Los términos *cine experimental* y *cine underground* suelen confundirse en la bibliografía crítica. A menudo se utilizan como sinónimos para referirse a films de carácter antinarrativo, vinculados a lo poético, lo pictórico, lo musical (en la terminología de Bordwell: lo paramétrico), realizados completamente al margen de cualquier institución y definidos por una fuerte vocación de experimentación sobre el medio cinematográfico y su lenguaje. Sin cuestionar de plano esta tácita sinonimia entre experimental y *underground*, se podría considerar la noción de cine *underground* en un sentido amplio, como un

---

[39] S. Byrón, «M.R.O.», en *EAF (Extensión Archivo Filmoteca)* [http://www.geocities.com/eaf_underground], consultado el 20 de septiembre de 2013. Por un lado, Byrón agrega la noción de Cuarto cine a los tres tipos de cine clasificados por Cine Liberación y, por otro lado, adapta la categoría de MRI (Modo de Representación Institucional), propuesta por Nöel Burch. Ambos desplazamientos son utilizados para definir ese tipo de cine realizado en los márgenes.

momento contracultural de cierta producción cinematográfica que radicaliza los postulados del cine independiente llevándolo hacia los márgenes, mientras que convendría reservar el concepto de cine experimental para un tipo de práctica específica (que, eventualmente, puede atravesar el territorio del *underground*) concentrada en explorar las posibilidades formales del medio. Según ese criterio, *The Players vs. Ángeles caídos* o *Puntos suspensivos* habitan en el *underground*, pero *Ventana*, *Come Out*, *Los placeres de la carne* (Horacio Vallereggio, 1977) o *Passacaglia y fuga* (Jorge Honik y Laura Abel, 1976) son *cine experimental*[40].

Así define Fischerman su film:

> *The Players vs. Angeles caídos*. Discurso explícito sobre el actor quien, en sus improvisaciones, cree ejercer una libertad que el montaje castrador hará aparecer como ilusoria. Happening pesimista. Obvia referencia al Mayo de 1968, que se estaba desarrollando al mismo tiempo que la filmación, en las calles francesas. Ultima película que se filmó en los estudios Lumiton, la Isla de la Tempestad, el espacio escénico predestinado. El Gran Teatro del Mundo. Próspero, el demiurgo, el padre de Miranda, en suma, el director ausente, omnipresente. Grupos rivales de actores-fantasmas disputándose la propiedad del estudio y de la emulsión[41].

Los episodios del Mayo francés constituyen, sin duda, un horizonte muy atractivo para las diversas modalidades de activismo estético-ideológico en el periodo: la nueva juventud, las nuevas vanguardias y las nuevas formas de hacer política, todo junto, como el imaginario utópico de una revolución por la poesía. Allí radica el paralelo que Fischerman establece entre su película y la revuelta parisina: la imaginación al poder y el poder de la imaginación. Hay mucho de lúdico en esto. Y esa carencia de realidad (la ignorancia sobre los mecanismos concretos de dominación, sobre las relaciones de fuerza en una sociedad de clases, sobre los verdaderos motivos de la opresión) es lo que *La hora de los hornos* le criticaría. Si se permanece dentro de los muros protectores del estudio

---

[40] Para una distinción entre *cine underground* y *cine experimental*, véase E. Russo, *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

[41] A. Fischerman, «Actor rebelado, actor revelado», *Film* 2, 1993, p. 32.

de filmación, ¿cómo es posible conocer lo que sucede afuera? O dicho de otro modo: resulta cómodo jugar a la rebeldía mientras no desborde las fronteras de esa fábrica de ilusiones que es el cine. Lo que está en discusión es cuál debe ser el vector de la violencia: para Cine Liberación las rupturas del *under* solo sirven *pour épater le bourgeois*. Son el margen de rebeldía admitido e incluso estimulado por el sistema; pero nunca conducen a la liberación de los pueblos. Más que con el espíritu de rebeldía heredado del 68 francés, el Grupo Cine Liberación intenta vincularse con un imaginario diferente, articulado alrededor de la oposición colonizador / colonizado: el activismo tercermundista, la revolución cubana, el libro *Los condenados de la tierra* (1961) de Franz Fanon, la Cinemateca del Tercer Mundo, el pensamiento político del Che Guevara, la teología de la liberación o el film *La batalla de Argelia* (Gillo Pontecorvo, 1966), entre otros. En *Acto para la liberación* –la segunda parte de *La hora de los hornos*–, todas esas experiencias son redimensionadas y encuentran una nueva síntesis: «Crónica de la resistencia (1955-1966)» presenta la lucha por la liberación nacional como un movimiento inseparable de la lucha de clases y designa al proletariado peronista (protagonista de la resistencia durante los años de proscripción) como la única fuerza capaz de conducir ese proceso de emancipación.

Hay, ciertamente, un impulso de desestructuración inscripto en el proyecto de Solanas como en el de Fischerman. *The Players vs. Ángeles caídos* fantasea con esa posibilidad de un film-*happening* aunque lo cierto es que queda como testimonio del *happening* que fue su rodaje: la película todavía ambiciona ser una obra. *La hora de los hornos*, en cambio, hace esfuerzos por dejar de ser una obra y diluirse (aunque hay algo declamatorio en esa intención) en el ritual político. Animado por esos esfuerzos, el film avanza en la misma dirección que adoptaron muchos artistas al final de los sesenta, convencidos de que las obras habían dejado de ser peligrosas y que era necesario restituirles su potencia de conflicto. Es lo que sugiere Giunta: «El arte dejaba de ser una *máquina visual* para convertirse en una *máquina conceptual*. La realidad invadía su territorio de manera cruda, directa y sin mediaciones del lenguaje»[42]. Para intervenir sobre la realidad es necesario

[42] A. Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política*, *op. cit.*, p. 349. En su conferencia, «Después del *pop*: nosotros desmaterializamos», Masotta fue uno

fundirse con ella. He ahí el sueño de toda vanguardia: romper con la idea de autonomía, abandonar la materialidad del soporte en beneficio de una acción comunicativa y olvidarse de la emoción estética como un fin en sí mismo para, en cambio, utilizar las herramientas del arte con una eficacia que resulte transformadora del orden social.

El vértigo de los extremos

Desde mediados de la década (y sobre todo a partir del golpe, para Onganía la vanguardia es enemiga de los valores nacionales), las relaciones entre los artistas y las instituciones se tensionan rápidamente. Resulta evidente que, en algún momento, un centro cultural como el Di Tella se ha vuelto incapaz de avanzar en el mismo sentido de radicalización que anima a muchos artistas de vanguardia: frente a lo que Masotta denominó el «*underground* institucionalizado» (lo cual implica connivencia, aburguesamiento, frivolización), se hizo necesario comenzar a trabajar por afuera y en contra de todo espacio institucional. A comienzos de 1968, se funda la CGT de los Argentinos bajo la dirección de Raimundo Ongaro. De esta manera, el sector más resistente y combativo del movimiento obrero se separa de la tradicional CGT Azopardo (comandada por Augusto Timoteo Vandor), cercana a la dictadura de Onganía y bien predispuesta a pactar con el gobierno. Enseguida, Ongaro y Rodolfo Walsh redactan el «Mensaje del 1º de Mayo» mediante el cual la CGTA convoca a los diversos sectores sociales a combatir la dictadura de Onganía y llevar a cabo «esa gran revolución incumplida y traicionada, pero viva en el corazón de los argentinos»[43].

Alrededor de la combativa central obrera comienzan a organizarse diversas iniciativas estéticas, culturales y políticas. Además del semanario dirigido por Walsh, se desarrollaron diversas «experiencias de

---

de los primeros en reflexionar sobre el fenómeno de un arte desmaterializado. El texto fue recogido en O. Masotta, *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

[43] Consejo Directivo de la CGT, «1º de mayo: mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino», *Semanario CGT* 1, 1º de mayo de 1968, p. 1.

militancia artística»: el artista plástico Ricardo Carpani, el grupo Cine Liberación, el grupo de teatro *Octubre* (dirigido por Norman Briski), la revista *Sobre* (Roberto Jacoby, Oscar Smoje, Antonio Caparrós, Octavio Getino y Fernando Solanas). La CGTA se convierte en el punto de encuentro de un arte para la revolución. En el reverso de ese postulado, habría que decir que la creciente politización de las prácticas culturales, muy pronto dejará poco margen para cualquier discurso estético que pretenda conservar algún resto de autonomía: todo gesto de ruptura que no se concreta en un acto acaba prisionero de los rituales fatuos de la burguesía. Eso es lo que perturba enormemente a Walsh cuando se entera del comentario que hizo Ongaro al leer uno de sus textos: «No entiendo nada, parece que dijo Raimundo. ¿Escribe para los burgueses?» En seguida, el escritor agrega: «Me molestó porque yo sé que tiene razón, o que puede tenerla»[44]. A medida que progresan las entradas de su diario, Walsh se convence cada vez más de abandonar la literatura puesto que se trata, por definición, de una actividad burguesa. Aunque esa voluntad no se concretará del todo (el propio escritor admite que nunca podrá resolver sus contradicciones), por momentos lo asalta un entusiasmo casi maníaco: «Estoy comprendiendo por qué me resulta tan fácil abandonar la literatura. En el fondo no es ningún sacrificio. Lo que lamento es no poder continuar la farsa. Raimundo tiene razón: escribir para burgueses»[45].

Longoni y Mestman analizan en detalle lo que llaman «el itinerario del '68» que describe, en rápida secuencia, entre abril y diciembre de ese año, una creciente politización en las intervenciones públicas de un grupo de artistas plásticos porteños y rosarinos que culminaría con la experiencia político-estético-comunicacional de *Tucumán arde*[46]. Organizada en los espacios de la CGTA en Rosario y en Buenos Aires, la muestra (que incorporó datos de las ciencias sociales, procedimientos de la publicidad, recursos comunicacionales, protocolos de la acción política y elementos de la experimentación artística)

---

[44] R. Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral, 1996, p. 133.

[45] *Ibid.*, p. 161.

[46] Véase A. Longoni y M. Mestman, *Del Di Tella A Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

constituyó una estrategia de contrainformación que debía operar de manera reveladora para cuestionar el discurso de la prensa oficial. Los artistas de *Tucumán arde* tocan allí el límite del arte en tanto agente transformador, de manera que el movimiento siguiente implicará pasar a la acción (a la acción política concreta) o a la inacción (ya que muchos dejan de pintar). Esa lealtad absoluta a la causa política es, sin duda, un horizonte de la época. En Europa, Jean-Luc Godard había abjurado de la *Nouvelle vague* para dedicarse a un cine de intervención política con el Grupo Dziga Vertov. Godard es, claramente, el modelo de un cine moderno y contestatario[47]. Las películas que realiza a fines de los sesenta y comienzos de los setenta observan la actualidad europea con uno de sus ojos y al Tercer Mundo con el otro. En el célebre diálogo con Solanas, poco después de las primeras exhibiciones de *La hora de los hornos* en Francia, ambos se interrogan sobre el deber y el compromiso de un cineasta revolucionario y sus respuestas constituyen variaciones de un mismo motivo: «Utilizar el cine como un arma o un fusil», dice Solanas; «Hacer menos films y ser más militante», dice Godard[48].

---

[47] En un análisis de *Viento del Este* (Jean-Luc Godard, 1969), Peter Wollen utiliza la noción de *counter-cinema* para definir ese nuevo cine rupturista y radicalizado que realiza el Grupo Dziga Vertov. Para algunos teóricos, la noción de *tercer cine* acabó asimilándose a la de *counter-cinema* (véase, por ejemplo, P. Willemen, «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en J. Pines y P. Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI, 1994). Sin embargo, aunque se trata de nociones que poseen ciertas semejanzas y objetivos comunes, es preciso conservar sus diferencias.

[48] Ambas afirmaciones reformulan el comentario del Che Guevara sobre la necesidad de abandonar la medicina por la revolución. Glauber Rocha, en cambio, asume una perspectiva crítica: no se trata solo del enfrentamiento entre un cine viejo y un cine nuevo, sino de una diferencia ineludible entre Europa y Latinoamérica, incluso entre aquellos cineastas europeos que podrían parecer más cercanos a la causa de la liberación latinoamericana. Véase, por ejemplo, «O ultimo escândalo de Godard», en *O século do cinema*, Río de Janeiro, Alhambra, 1985. De manera significativa, Rocha marca sus diferencias incluso con Solanas, porque Solanas se alinea en un continuo con Godard: un cineasta latinoamericano que no ha podido desembarazarse de la herencia cultural europea, aunque se trate de la cultura europea de izquierda. Frente a la teleología liberadora claramente articulada en *La hora de los hornos*, *Tierra en trance* (Glauber Rocha, 1967) resulta un film completamente en crisis, que pone en cuestión la ilusión de las totalizaciones históricas.

La hora de los hornos –el film que Cine Liberación había concluido unos meses antes de la inauguración de *Tucumán arde*– sintoniza perfectamente con esa vibración extrema que anima a Rodolfo Walsh como a los artistas plásticos. Walsh y Hernández Arregui están entre los pocos espectadores que ven *La hora de los hornos* en las primeras funciones clandestinas que se realizan en el país. Poco después, Walsh anota en su diario: «Tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte […] Debo hacerlo. La película de Getino-Solanas señala una ruta que yo empecé hace diez años»[49]. Walsh percibe con claridad los puntos de contacto entre la propuesta del film y su propio itinerario personal. A partir de entonces, es esta comunidad ideológica la que irá definiendo un acercamiento de Cine Liberación a la CGTA y al peronismo combativo. En efecto, luego de esas primeras proyecciones clandestinas, Getino, Nemesio Juárez y Gerardo Vallejo colaboran en el primero de los *Cineinformes* para la CGT de los Argentinos. Aunque fugaz (sólo llegó a concretarse esa primera entrega del informativo), la experiencia ratificó y profundizó las ideas sobre un cine de contrainformación que debería impulsar la acción revolucionaria, privilegiando la praxis concreta de los militantes frente al principismo abstracto de los intelectuales. En un artículo contra la censura, que Solanas y Getino escriben para el *Semanario CGT*, afirman que Cine Liberación integra esa tendencia de expresiones combativas contemporáneas y que vienen a inscribirse dentro de la larga resistencia a «una política antinacional y antipopular iniciada hace 14 años como represión del gran intento de liberación nacional que tiene por eje en nuestro país al proletariado». De esa manera, el texto traza un arco que une el derrocamiento de Perón con la militancia de algunos artistas de vanguardia a fines de los sesenta: la breve lista incluye el movimiento de artistas porteños que se pronunciaron contra el premio Braque y renunciaron a

[49] R. Walsh, *op. cit.*, p. 94-95. Hernández Arregui (cuyas reflexiones sobre nacionalismo, anticolonialismo y liberación figuran entre las ideas rectoras de Cine Liberación) se refiere a la película en «Un gran documento cinematográfico: *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino». El texto se agrega a la reedición de 1969 de su libro *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973.

participar de las «instituciones del Sistema», los artistas rosarinos que interrumpieron la conferencia de Romero Brest y se pronunciaron contra la cultura oficial, y los integrantes del grupo Plásticos de Vanguardia que produjeron la experiencia político-artística de *Tucumán Arde*[50].

Combatir al imperialismo supone romper con la burguesía nacional. El fracaso y la traición de Frondizi empujan a muchos artistas e intelectuales de izquierda hacia el peronismo, porque es el peronismo donde habita la clase obrera. Este proceso de nacionalización es, curiosamente, una consecuencia de esa modernización cultural contra la que, a partir de ahora, estarán enfrentados. Y comenzó, en realidad, como una ilusión de que el peronismo girara hacia el socialismo: luego del 55, las masas en estado de disponibilidad son intensamente codiciadas por la izquierda y por el Partido Comunista. Oscar Terán ha mostrado que el error de la Revolución Libertadora consistió en creer que el peronismo poseía un «carácter episódico» y que «estaba artificialmente promovido por una demagogia operada desde el Estado que, una vez carente de ese mismo Estado, permitiría el rápido desmantelamiento de sus efectos más gravosos sobre la conciencia de las masas». Lo que sucedió fue exactamente lo contrario. Si durante la presidencia de Perón muchos intelectuales contestatarios habían militado en la oposición, luego del golpe se impuso una revisión metódica: «en dicho movimiento, este sector crítico buscó de hecho la creación de un espacio independiente entre el campo liberal y la ortodoxia peronista, pero mientras el corte con este último era un dato de la realidad, para el distanciamiento radical con el primero se necesitó la exclusión del peronismo del Estado»[51]. Luego del golpe de 1966, algunos secto-

---

[50] F. Solanas y O. Getino, «Por un cine que enfrente a la censura», *Semanario CGT* 39, 20 de febrero de 1969, p. 2.

[51] O. Terán, *op. cit.*, p. 45 y p. 33 respectivamente. Correas describe ese flirteo de cierta izquierda con el peronismo luego del 55: «Hubo, por tanto, un "nuestro" acercamiento al peronismo. Fue indirecto y creció como un antiantiperonismo. Nuestro afán de negatividad buscaba saciarse con esta negación de la negación […] Si mirábamos el peronismo, veíamos ante todo, a la clase obrera en el peronismo» (C. Correas, *La operación Masotta*, Buenos Aires, Interzona, 2007, p. 42).

res de la nueva izquierda profundizan su compromiso con la realidad sociopolítica y eso derivará en una nacionalización de los postulados del marxismo y del existencialismo que acabará acercándolos a la clase obrera peronista. Es lo que sucedió con Cine Liberación. Si en *La hora de los hornos*, Fanon (prologado por Sartre) y Marx (adaptado por el Che Guevara) se fundían con las tesis del nacionalismo popular y la doctrina peronista, hacia el final de la década la postura ideológica de los realizadores frente a sus materiales se irá precisando, cada vez más, como un «nacionalismo popular revolucionario». Dicen los cineastas en 1972: «Nosotros nunca ocultamos nuestro origen político […] Formamos parte de sectores medios intelectuales provenientes de la izquierda en un proceso de nacionalización que ha terminado por convertirnos definitivamente en peronistas»[52].

Para ese entonces, Cine Liberación ya había realizado los documentales *Perón, la revolución socialista* (1971) y *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1972). Cuando la primera parte de *La hora de los hornos* pudo estrenarse en las salas de Buenos Aires, a fines de 1973, se les cuestionó a sus realizadores la modificación del final: aunque la imagen del Che Guevara no había sido eliminada del todo, ya no ocupaba tan largamente el último tramo del film. Recortada su duración y reducida su presencia de manera notoria, ahora compartía la pantalla con imágenes de movilizaciones populares (el Cordobazo) y con la iconografía peronista (Perón, Evita, Isabel, Cámpora)[53]. En 1968, el Che era una figura tutelar que presidía el exhaustivo diagnóstico sobre neocolonialismo y dependencia en Latinoamérica que ocupaba la primera parte del film. Desde ese lugar avalaba la caracterización del Peronismo, que se hacía en la segunda y en la tercera parte, en tanto alternativa revolucionaria para la Argentina. En el planteo

---

[52] Citado en M. Mestman, «Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina 1968-1973)», en VVAA, *Arte y poder: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Buenos Aires, CAIA, 1993, p. 200. Solanas provenía del PC y Getino del trotskismo. Al comenzar el rodaje de *La hora de los hornos*, estaban vinculados al grupo de *La rosa blindada* y se acercaban al Peronismo.

[53] Sobre esta cuestión, véase M. Mestman, «*La hora de los hornos*, el Peronismo y la imagen del Che», *Secuencias. Revista de Historia del cine* 10, 1999.

inicial, el Peronismo era presentado como una inflexión local del socialismo latinoamericano: un caso particular del gran movimiento de liberación continental. Hacia 1973, el contexto social y político en la Argentina se ha modificado. La figura del Che Guevara ya no es el objetivo común que guía a todas las luchas por la liberación (donde también venía a inscribirse el Peronismo): en el nuevo final de *La hora de los hornos*, ocupa el sitio de un adelantado que preparó el terreno para ese movimiento emancipador que debería producirse indefectiblemente con el regreso de Perón al poder. De 1968 a 1973, el horizonte del socialismo ha dejado lugar a la teleología justicialista. En el sintagma «la hora de los hornos» empieza a resonar, cada vez con más fuerza, el llamado de «la hora de los pueblos»: de un Guevarismo peronista a un Peronismo sin el Che[54]. Muy pronto, sin embargo, se harán evidentes las tensiones entre el General y la izquierda combativa. De las tensiones se pasará a los enfrentamientos y, finalmente, a la ruptura. Cine Liberación permanecerá leal a Perón pero –como en el final de *Invasión*– buena parte de la juventud peronista decide que, a partir de ahora, las cosas se harán a su manera.

Como resultado del golpe de Onganía se extreman las opciones contestatarias y se dividen aguas. Si *The Players vs. Ángeles caídos* y *La hora de los hornos* insinúan una bifurcación entre los artistas de vanguardia, en los años que siguen los grupos se distancian cada vez más y, en una rápida progresión, profundizan sus diferencias. Aunque poco antes, esos dos circuitos podían cruzarse y realizar intercambios (así como pudo haber contactos y contaminaciones entre las poéticas de Birri y de Torre Nilsson durante la segunda mitad de los años cincuenta), hacia fines de la década del sesenta las fronteras se vuelven cada vez menos permeables. En torno a los films de Solanas y de Fischerman, se diseñan dos tipos de intervención entre arte y

[54] El título de la película proviene de la cita de José Martí que Guevara coloca como epígrafe de su «Mensaje a los pueblos del mundo», poco antes de ser asesinado (la cita textual de Martí dice: «Es la hora de los hornos, en que no se ha de ver más que la luz»). La arenga sobre «la hora de los pueblos» es como un santo y seña del proyecto político de Perón y reincide en sus alocuciones a lo largo del tiempo: desde el «Discurso del 15 de abril de 1953», pasando por la «Carta al Movimiento Peronista» (al enterarse de la muerte del Che, en 1967), hasta fijarse como título del conocido libro doctrinario de 1968.

política. De manera significativa, estas películas nacientes son también formas de clausura (de ciertos caminos que ciertos cineastas ya no podrán tomar). En este sentido, el año 68 y sus alrededores señalan un límite. Cada tendencia, cada grupo, cada cineasta se ven arrastrados por una aceleración violenta: el vector de la experimentación estética y el de la agitación política profundizan sus propios protocolos y se separan de manera irreconciliable. Es un proceso lleno de tensiones, conflictos y discordias que, finalmente, derivará en confrontación. Todo esto vertiginosamente.

En ese escenario, *The Players vs. Ángeles caídos* se separa del módico afán renovador que el Grupo de los cinco había esbozado y se convierte en el manifiesto instantáneo de un cine *underground* que llevará al extremo sus premisas de ruptura: ya no se trata de una embestida que rivaliza con la institución cinematográfica sino de un cine que circula de forma subterránea y que procura definir una línea de resistencia. No se puede hablar de un movimiento porque no existe intención programática ni voluntad de acción conjunta; pero hay un grupo bastante homogéneo de cineastas que conciben los vínculos entre arte y política de manera similar: *Puntos suspensivos* (Edgardo Cozarinsky, 1971), *Opinaron* (Rafael Filippelli, 1971), *Alianza para el progreso* (Julio Ludueña, 1971), *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (Miguel Bejo, 1972), *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas* (Alberto Fischerman, 1973). Contra el mercado y contra el Estado, los films *underground* están producidos de manera independiente (al margen de cualquier financiación institucional), a menudo se realizan de manera clandestina y se exhiben por afuera del circuito comercial en espacios no convencionales. Durante una proyección, *Alianza para el progreso* fue secuestrada por la División de Investigaciones de Políticas Antidemocráticas y su director estuvo prófugo varios meses. La película fue sometida a dos juicios: por incitación a la violencia y por obscenidad y pornografía[55]. El vanguardismo estético, la audacia moral y la radicalización política se confunden en estos films, de

[55] P. Wolkowicz, «Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta», en A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva librería, 2011, p. 419.

modo tal que los censores no podían decidir si resultaban peligrosos por inmorales o por subversivos. El debate político constituye la nervadura dramática de las películas, aunque siempre aparece de manera indirecta, oblicua, alegórica.

Para estos cineastas de vanguardia, la experimentación estética constituye el verdadero discurso crítico sobre lo real. Aunque cuestionan los modos tradicionales del relato cinematográfico, no dejan de experimentar con las estructuras ficcionales. Es la ficción la que puede dilucidar e interpretar las estructuras sociales y los procesos políticos. En este sentido, resulta evidente la desconfianza ante lo documental y, por lo tanto, una clara voluntad por diferenciarse del estilo testimonialista del Nuevo Cine Latinoamericano. En la Argentina, tanto la película de Solanas como los otros films militantes apostaban casi todos sus argumentos al documental; pero los cineastas *under* consideran que solamente la ficción produce imágenes honestas que se sustraen a la manipulación ideológica[56]. Ciertamente, el cine militante no puede reducirse a *La hora de los hornos* aunque ese film se convirtió rápidamente en la expresión más emblemática (más visible, más celebrada, más difundida en el exterior) del activismo y la contrainformación. Al igual que los vanguardistas, los cineastas políticos de este periodo tampoco forman un movimiento homogéneo: si bien todos creen que el cine debe usarse como instrumento para concientizar sobre la necesidad de un cambio político radical, existen entre ellos diferencias ideológicas. En el caso de Cine Liberación –como queda dicho– se produce una integración cada vez mayor con el peronismo, de modo que sus postulados comienzan a orientarse en esa dirección. Entre 1968 (cuando se termina el film) y 1971 (cuando realizan en Madrid los documentales sobre Perón), el grupo de Solanas y Getino se convence, cada vez más, de que el peronismo es el único movimiento político que puede encarnar un proceso de liberación nacional en el país. Frente a la falsa *Revolución argentina* (propiciada desde la dictadura militar de Onganía), el grupo opone primero una *Revolución socialista* que

[56] Cfr. la dura crítica de Ludueña a *La hora de los hornos* y a los documentales de Puerta de Hierro, citada en B. Sarlo, «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural*, *op. cit.*, p. 243.

luego derrapa hacia –tal como la denomina el propio Perón– la *Revolución justicialista*.

Orbitando alrededor de *La hora de los hornos*, hay otros films realizados por integrantes del grupo de Solanas o por directores más o menos cercanos a él, como *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971) y *Operación masacre* (Jorge Cedrón, 1972). Inspirados por el levantamiento de El Cordobazo, Enrique Juárez filma *Ya es tiempo de violencia* (1969) y el Grupo Realizadores de Mayo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969). En ambas películas se rescata la violencia de los oprimidos en tanto respuesta necesaria a la violencia de los poderosos y se muestra cómo los pueblos pueden erigirse en protagonistas de la Historia[57]. El Grupo Realizadores de Mayo está conformado por algunos realizadores vinculados a Cine Liberación y por otros asociados de manera más o menos difusa a la nueva izquierda nacional: Mauricio Berú, Octavio Getino, Nemesio Juárez, Rodolfo Kuhn, Jorge Martín (Catú), Humberto Ríos, Rubén Salguero, Eliseo Subiela y Pablo Szir. Durante un tiempo, al menos, las diferencias políticas entre los cineastas militantes resultan menos importantes que el horizonte común de la liberación. En este sentido, las relaciones entre el Grupo Cine Liberación y el Grupo Cine de la Base (liderado por Raymundo Gleyzer) son una muestra de los intercambios solidarios entre realizadores de distinto signo ideológico aunque, también, de sus diferencias y sus tensiones[58].

---

[57] Sobre los cineastas políticos, hay diversos textos en A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva librería, 2009, y *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, cit.

[58] Constituido alrededor del FATRAC (el Frente de Trabajadores de la Cultura, que dependía del PRT), el Grupo Cine de la Base propone un modelo de cine antiburgués, antipatronal, anticapitalista y antiimperialista: el cine como ejercicio de contrainformación. Sobre Gleyzer, véanse H. Kohen, «Cine de la base. Raymundo Gleyzer y Los traidores», en C. España (comp.), *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y vanguardias II*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2005, y F. Peña y C. Vallina, *El cine quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.

La figura heroica e indiscutida del Che Guevara (tal como sucedió durante toda la década del sesenta) funciona como una amalgama que facilita el diálogo entre los distintos grupos de cineastas. En un primer momento, se trata de las mismas acciones, los mismos objetivos, la misma idea de cine; pero con el regreso del peronismo al poder, se produce un cierto distanciamiento. Cine de la Base critica fuertemente las modificaciones en el montaje de *La hora de los hornos* para su estreno en 1973 porque, a diferencia de Solanas y Getino (que apoyan activamente la nueva gestión política), el PRT se mantiene en la oposición. Otras disidencias se habían hecho notar un par de años antes cuando, en noviembre de 1970, las agrupaciones de Cine Liberación que integraban el Grupo Realizadores de Mayo, habían decidido disolver el Frente. El comunicado que emitieron en ese momento incluye una reprimenda a aquellos cineastas de otras orientaciones ideológicas que desde la realización del film habían evitado definirse políticamente y que se habían resistido a asumir «un camino de práctica político-militante, para ir siendo cada día más militantes y menos cineastas; es decir, para encarar la continuidad del trabajo cinematográfico desde una perspectiva militante y no a la inversa»[59].

Con todo, resulta evidente que las diferencias entre los cineastas militantes nunca son tan marcadas como las fricciones que, en el cambio de década, los enfrentan a los cineastas de vanguardia. En el mismo momento en que se disuelve el Grupo Realizadores de Mayo (15 de noviembre), simpatizantes de Cine Liberación, miembros de FATRAC y militantes del PC se enfrentan a un grupo de vanguardistas porteños durante el *Primer Encuentro Nacional de Cine*, en Santa Fe (21 de noviembre). Beatriz Sarlo ha rescatado del olvido ese episodio (conocido como «La noche de las cámaras despiertas») que condensa las diferencias estético-ideológicas anunciadas en las películas

[59] Grupos de Cine Liberación, «A los integrantes de "Realizadores de Mayo"», 15 de noviembre de 1970, reproducido en M. Mestman (ed.), «Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación», *Sociedad* 27, 2008. Nuevamente: así como en el diálogo Godard-Solanas resonaba nítida la frase de Guevara sobre la total entrega a la causa revolucionaria, aquí –a su vez– se recupera literalmente esa certeza de que «hay que hacer menos films y ser más militantes» que presidía la conversación entre los dos cineastas.

de Fischerman y de Solanas, así como anticipa los enfrentamientos posteriores entre cineastas militantes y vanguardistas. Si a fines de los sesenta, *The Players vs. Ángeles caídos* y *La hora de los hornos* señalaban dos directrices bifurcadas, los films que se realizan a partir de 1971 muestran que esas opciones se han vuelto irreconciliables. Pocos días antes de ese encuentro en Santa Fe, un grupo de cineastas porteños (Fischerman, Filippelli, Ludueña, Bejo, Scheuer, entre otros) había sido convocado para participar en un acto contra la censura en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Tal como había sucedido con el Grupo Realizadores de Mayo durante el Cordobazo, ahora también los directores vanguardistas deciden participar con sus films: en dos días, filman y compaginan una serie de cortometrajes destinados a apoyar la protesta. Inmediatamente después viajan a Santa Fe llevando sus películas. La proyección, sin embargo, terminará en un violento desencuentro entre la vanguardia estética y el radicalismo político.

De un lado (el de la militancia), los cineastas *under* son denunciados porque su compromiso político es vago y liviano, un poco diletante: sus cuestionamientos a la realidad política no se traducen en ninguna acción concreta más allá de la disconformidad –siempre oblicua o alegórica– planteada en sus films. Del otro lado (el del *underground*), los films militantes son acusados por su excesivo pragmatismo y por sacrificar la necesaria incertidumbre que debería promover el arte a cambio de un mensaje dogmático. El debate confronta esas perspectivas antagónicas: ¿lo político debe ser expresión de una militancia?, ¿o acaso es eso lo que arruina los films, que deberían marginarse de cualquier compromiso partidario para cumplir con su auténtica función política? Sarlo describe así el momento culminante de los enfrentamientos entre los dos grupos durante el encuentro de Santa Fe:

> Se acusaba a las películas de formalistas y de derrotistas, en especial la de Fischerman, donde no se mostraba una salida ni un camino de lucha. Fue una situación de extraordinaria teatralidad que Fischerman gobernó con coraje, ironía y frialdad intelectual: «Compañeros, mi película se basa en una frase del comandante Che Guevara: Patria o muerte, venceremos». El desconcierto fue total, y entonces agregó:

> «No hay que escandalizarse tanto. Al protagonista de mi película, le tocó la muerte». Todos, en ese momento, creyeron que lo ahorcaban a Fischerman y mataban al resto[60].

Algunos años antes, el Che Guevara había desistido de su profesión de médico para entregarse en cuerpo y espíritu a la revolución; ahora, los cineastas de vanguardia se permitían ironizar sobre su legado. En realidad, hacía tiempo que la imagen del Che había sido capturada por los medios masivos y había ingresado en una zona difusa donde podía aplicarse para adjetivar cualquier forma de rebeldía (recuérdese la advertencia del antipóster de Jacoby: «Un guerrillero no muere para que se lo cuelgue en la pared»). Quizás, entonces, más que una burla hacia la figura del líder revolucionario, los cineastas de vanguardia constataban un estado de cosas: la forma en que esa imagen se había degradado rápidamente. Incluso: la forma en que las acciones revolucionarias del Che habían sido neutralizadas en una imagen de disconformismo disponible para cualquier uso desde cualquier frente ideológico.

Si en *La hora de los hornos*, la imagen había querido convertirse en acción, ahora, en 1970, los actos no podían eludir tan fácilmente el destino de producto masivo que la industria cultural les tenía reservado. Frente al designio de vencer o morir en la lucha por la liberación, Fischerman parece asumir que la disyuntiva se ha resuelto como derrota. La muerte del Che ya no es presentada como una liberación (tal como aparecía en el film de Solanas) sino como la constatación de un fracaso: no la imagen de un muerto sagrado de la revolución que cobra vida gracias al cine sino la imagen de una utopía prematuramente marchita. La alocución de Fischerman parecería decir: «Ah, nosotros éramos revolucionarios». Más allá del tono explícitamente provocador, es necesario advertir allí cierta melancolía: su discurso pone de manifiesto que se había cerrado un ciclo.

---

[60] B. Sarlo, *La máquina cultural*, cit., p. 233.

Bibliografía

Aguilar, G. (2009), «La salvación por la violencia: *Invasión* y *La hora de los hornos*», en *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Alonso, R. (1998), *Oscar Bony: fuera de la tiranía de la imagen*, Buenos Aires, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Álvarez, S. (1978), «El periodismo cinematográfico», *Cine Cubano* 94.

Amado, A. (2006), «Las políticas del cine político», *Pensamiento de los confines* 18.

Bergala, A. (2000), «Roberto Rossellini y la invención del cine moderno», en R. Rossellini, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós.

Bernini, E. (2000), «Ciertas tendencias del cine argentino. Notas sobre el "nuevo cine argentino" (1956-1966)», *Kilómetro 111* 1.

— (2001), «La vía política del cine argentino. Los documentales», *Kilómetro 111* 2.

— (2013), «Bello experimental y visión total en Narcisa Hirsch», en V. Sayago (ed.), *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Buenos Aires, MQ2*.

Bioy Casares, A. (2006), *Borges*, Barcelona, Destino.

Borges, J. L. (1974), «El simulacro», en *El hacedor* [1960], incluido en J. L. Borges, *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé.

Borges, J. L. y Bioy Casares, A. (1979), «La fiesta del monstruo», en *Nuevos cuentos de Bustos Domecq* [1977], incluido en J. L. Borges, *Obras completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé.

Byrón, S., «Arte y rebelión», en el *blog* de *La región central* [http://laregioncentral.blogspot.com.ar/2006/07/arte-y-rebelin-por-silvestre-byrn-eaf.html], consultado el 20 de septiembre de 2013.

—, «M.R.O.», en *EAF (Extensión Archivo Filmoteca)* [http://www.geocities.com/eaf_underground], consultado el 20 de septiembre de 2013.

Carballas, M., «Laberinto de Visibilidad, Audiovisual experimental y dictaduras», en el *blog* de *El devenir de las piedras* [http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.com.ar/2009/10/trienal-de-chile.html], consultado el 20 de septiembre de 2013.

Consejo Directivo de la CGT, «1º de mayo: mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino», *Semanario CGT* 1, 1º de mayo de 1968, p. 1.

Correas, C. (2007), *La operación Masotta*, Buenos Aires, Interzona.

Cozarinsky, E. (1970), «Hacia el ideograma. Entrevista con Alberto Fischerman y Hugo Santiago (con intervención de Luis Puenzo, Máximo Soto y Roberto Scheuer)», *Cine y Medios* 3.

Denegri, A. (2012), «El Grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino», en J. La Ferla y S. Reynal (comps.), *Territorios audiovisuales*, Buenos Aires, Libraria.

Di Tella, A. (2011), *Hachazos. Biografía experimental sobre Claudio Caldini*, Buenos Aires, Caja Negra.

Eisenstein, S. (1988), «Dickens, Griffith y el cine actual», en *La forma del cine*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Fanon, F. (1963), *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Filippelli, F. (2000), «Una combinación fugaz y excepcional: el Grupo de los cinco», en N. Tirri (comp.), *El Grupo de los cinco y sus contemporáneos. Pioneros del cine independiente en la Argentina (1968-1975)*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Fischerman, A. (1993), «Actor rebelado, actor revelado», *Film* 2.

Getino, O., «Algunos apuntes sobre la experiencia de La hora de los hornos», en el *blog* de *Octavio Getino Cine* [http://octaviogetinocine.blogspot.com.ar/2011/09/algunos-apuntes-sobre-la-experiencia-de.html], consultado el 20 de septiembre de 2013.

Gilman, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 181.

Giunta, A. (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.

— (2011), «Oscar Bony. Una estética de la discontinuidad», en *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.

— (2013), «Narcisa Hirsch. Retratos», *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos* 1.

Godard, J.-L. y Solanas, F. (1969), «Godard por Solanas, Solanas por Godard», *Cine del tercer mundo* 1.

Grupo Cine Liberación, (1969), «Significado de la aparición de los grandes temas nacionales en el cine llamado argentino», *Cine del Tercer Mundo* 1.

Grupos de Cine Liberación, (2008), «A los integrantes de "Realizadores de Mayo"», en M. Mestman (ed.), «Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación», *Sociedad* 27.

Hernández Arregui, J. J. (1973), *La formación de la conciencia nacional (1930-1960)*, Buenos Aires, Plus Ultra.

King, J. (1985), «El happening», en *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Gaglianone.

Kohen, H. (2005), «Cine de la base. Raymundo Gleyzer y Los traidores», en C. España (comp.), *Cine argentino 1957-1983. Modernidad y vanguardias II*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Kriger, C. (2009), *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

León Frías, I. (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta (Entre el mito político y la modernidad estética)*, Lima, Universidad de Lima.

Longoni, A. y Mestman, M. (2000), *Del Di Tella A Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Lusnich, A. L. y Piedras, P. (eds.) (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva librería.

— (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Buenos Aires, Nueva librería.

Marcorelles, L., «*Invasion*: le grand enterrement de Buenos Aires» (Entrevista con Hugo Santiago), *Le Monde*, 21 de enero de 1971.

Marín, P. (2010), «La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en la Argentina», en A. Torres (comp.), *Narcisa Hirsch. Catálogo*, Buenos Aires, Casa del Bicentenario.

— (2011), «De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino», en L. Villaró (ed.), *Dialéctica en suspenso. Argentine Experimental Film & Video*, Nueva York, Antennae Collection.

— (2012), «Spiritual Constructions», en *Claudio Caldini Experimental Films 1975-1982*, Nueva York, Antennae Collection.

Martin, M., «L'armée des ombres», *Les Lettres françaises* 1370, 27 de enero-2 de febrero de 1971.

Masotta, O. (1968), «Después del pop: nosotros desmaterializamos», en *Conciencia y estructura*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

— (1970), «La historieta en el mundo moderno», Buenos Aires, Paidós.

Masotta, O. *et. al.* (1967), *¡Happenings!*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

Mestman, M. (1993), «Aproximaciones a una experiencia de cine militante (Argentina 1968-1973)», en VVAA, *Arte y poder: V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (Facultad de Filosofía y Letras, UBA), Buenos Aires, CAIA.

— (1999), «*La hora de los hornos*, el Peronismo y la imagen del Che», *Secuencias. Revista de Historia del cine* 10.

— (2001), «Postales del cine militante argentino en el mundo», *Kilómetro 111* 2.

— (2008), «Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación», *Sociedad* 27, pp. 69-72.

Nekes, W. (1980), «¿Qué sucedió entre las imágenes?», *Mutantia* 5.

Oubiña, D., (ed.) (2002), *El cine de Hugo Santiago*, Buenos Aires, Ediciones Nuevos Tiempos.

— (ed.) (2008), *Invasión. Borges / Bioy Casares / Santiago*, Buenos Aires, Malba.

— (2011), *El silencio y sus bordes. Modos extremos de la literatura y el cine*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Paparella, A. (1995), «Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino», *Film* 13.

Peña, F. y Vallina, C. (2000), *El cine Quema. Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Rocha, G. (1985), «O ultimo escândalo de Godard», en *O século do cinema*, Río de Janeiro, Alhambra.

— (2011), «Eztétyka del sueño», en *La revolución es una eztétyka*, Buenos Aires, Caja negra.

Romano, E. (1991), «Dos versiones cinematográficas de un clásico argentino», en *Literatura / Cine argentinos sobre la(s) frontera(s)*, Buenos Aires, Catálogos.

Russo, E. (1998), *Diccionario de cine*, Buenos Aires, Paidós.
Sarlo, B. (1998), «La noche de las cámaras despiertas», en *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, Buenos Aires, Ariel.
— (2001), *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Planeta.
Sigal, S. (2002), *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Solanas, F. y Getino, O., «Por un cine que enfrente a la censura», *Semanario CGT* 39, 20 de febrero de 1969.
— (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Stam, R. (1980-1981), «*Hour of the Furnaces* and the Two Avant Gardes», *Millenium* 7/9.
Terán, O. (1991), *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur.
Walsh, R. (1996), *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Seix Barral.
Willemen, P. (1994), «The Third Cinema Question: Notes and Reflections», en J. Pines y P. Willemen (eds.), *Questions of Third Cinema*, Londres, BFI.
Wolkowicz, P. (2011), «Un cine contestatario. Vanguardia estética y política durante los años setenta», en A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina* (1969-2009), Buenos Aires, Nueva librería.
Wollen, P. (1972), «Counter-Cinema: *Vent d'Est*», *Afterimage* 4.

Filmografía

Antín, M., *Don Segundo Sombra*, 1969.
Antonioni, M., *Blow up*, 1966.
Becher, R., *Tiro de gracia*, 1968.
Bejo, M., *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn*, 1972.
Birri, F., *Tire dié*, 1956-1958.
Caldini, C., *Límite*, 1970.
—, *Ventana*, 1975.
—, *Gamelan*, 1981.
—, *Un nuevo día*, 2001.
Cedrón, J., *El otro oficio*, 1967.
—, *Operación masacre*, 1972.

Cozarinsky, E., *Puntos suspensivos*, 1971.
De la Torre, R., *Juan Lamaglia y Sra.*, 1969.
Favio, L., *El dependiente*, 1968.
—, *Juan Moreira*, 1972.
Filippelli, R., *Opinaron*, 1971.
Fischerman, A., *The Players vs. Angeles caídos*, 1968.
—, *La pieza de Franz. Sonata en Si menor de Franz Liszt... y otras cosas*, 1973.
Getino, O., *El familiar*, 1972.
Getino, O.; Juárez, N. y Vallejo, G., *Cineinformes* 1, 1969.
Godard, J.-L., *Viento del Este*, 1969.
Grupo Cine Liberación, *La hora de los hornos*, 1968.
—, *Perón, la revolución socialista*, 1971.
—, *Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, 1972.
Grupo Realizadores de Mayo, *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, 1969.
Hirsch, N., *Come Out*, 1971.
Honik, J. y Abel, L., *Passacaglia y fuga*, 1976.
Juárez, E., *Ya es tiempo de violencia*, 1969.
Kamin, B., *El Búho*, 1974.
—, *Adiós Sui Generis*, 1975.
Kohon, D., *En breve cielo*, 1968.
Ludueña, J., *Alianza para el progreso*, 1971.
Mekas, J., *Guns of the trees*, 1962.
Paternostro, N., *Mosaico*, 1969.
Peixoto, M., *Limite*, 1930.
Pontecorvo, G., *La batalla de Argelia*, 1966.
Prelorán, J. y Gleyzer, R., *Quilino*, 1966.
—, *Ocurrido en Hualfin*, 1967.
Ríos, H., *Faena*, 1960.
Rocha, G., *Tierra en trance*, 1967.
Santiago, H., *Invasión*, 1969.
—, *Los otros*, 1974.
Snow, M., *Wavelength*, 1967.
Solanas, F., *Los hijos de Fierro*, 1972-1978.
Stagnaro, J. J., *Una mujer*, 1975.

Torre Nilsson, L., *La casa del ángel*, 1956.
—, *Martín Fierro*, 1968.
Vallejo, G., *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, 1971.
Valleregio, H., *Los placeres de la carne*, 1977.

BOLIVIA

La estética transculturadora de una revolución frustrada

Javier Sanjinés C.

Entrevistado en la Universidad de Burgos, Umberto Eco afirma que los acontecimientos culturales de importancia ponen en evidencia el hecho de que la cultura «es crisis» (Eco, 2013). Aguda observación la de Eco, que se podría aplicar al análisis de cualquier tema cultural. Pienso, por ejemplo, en lo difícil que resultaría explicar el origen de la novela, si no se lo relacionara con la convulsión social que experimentó Europa durante más de un siglo. Ello queda muy bien explicado en *The Origin of the English Novel, 1600-1740* (McKeon, 1988), estudio en el cual Michael McKeon relata detalladamente los entretelones políticos e ideológicos que dieron lugar a la novela inglesa del siglo xvii. En este notable trabajo, el autor entreteje la trayectoria de la novela con el nacimiento y el auge de la burguesía europea, clase social que impuso, gracias a su pujanza económica y a su ascenso social, la voluntad de representar imaginariamente la modernidad como ejemplo de progreso que afectaba no solamente al contenido de la novela, sino a su mismísima estructuración. Vuelto tiempo histórico, el progreso se impuso en la novela como un acontecimiento transformador de carácter lineal y teleológico, capaz de relacionar directamente el pasado con el presente, de manera tal que, juntos, se pusiesen a construir el futuro perfectible, el horizonte de expectativas avizorado por la burguesía.

Expresión de la conciencia burguesa en expansión, la novela como género literario se insertó de manera menos segura en sociedades donde el rol de la burguesía no fue tan claro o estuvo incluso ausente. Uno de los lugares de abierto y todavía irresuelto conflicto entre la tradición y la modernidad es la región andina, zona donde tanto la novela, como otras expresiones artísticas conforman sistemas culturales complejos,

gobernados por tiempos y ritmos sociales disonantes, ajenos y distantes de los que originaron la novela europea.

Veamos dos acontecimientos culturales andinos que, no estando relacionados entre sí, sin embargo explican el hecho común de que la falta de un sector burgués hegemónico impide darle un ritmo homogéneo a la cultura.

En 1933, Luis Alberto Sánchez, connotado crítico peruano de la época, publicaba *América, novela sin novelistas*. A pesar de su título, el propósito de ese ensayo no tenía por finalidad afirmar que a América le faltaran novelistas, sino que ellos estaban todavía atrapados por una realidad indómita que permanecía formalmente inexplorada, como si América hubiera sido un «todavía no» que necesitaba de alguien que pudiese descifrarla. En otras palabras, América permanecía, en el criterio de Sánchez, como materia prima inexplorada, no plasmada en novela, es decir, en una forma narrativa apropiada. Esta percepción de América Latina como un «todavía no» estético, como algo incumplido en el tiempo, tuvo mucho que ver, como posteriormente afirmaría Antonio Cornejo Polar, con la debilidad de la burguesía peruana de principios del siglo pasado, sector poco pujante que se mostraba incapaz de conducir el proceso de transformación social (Cornejo Polar, 1989).

Treinta años después de la publicación del ensayo de Luis Alberto Sánchez, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés estrenaba, en 1963, su cortometraje *Revolución*, una importante expresión estética de renovación artística y política, producida bajo la crisis social que provocó la transición del fallido proyecto de cultura nacional elaborado por el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR), durante la transición de la etapa revolucionaria a la «fase militar-campesina» impuesta por la burocracia militar en 1964, después de la caída del MNR. Tiempos y ritmos disonantes también influyeron en la aparición del cine de Sanjinés, que, en la década de los sesenta, buscaba superar el «todavía no» estético en que estaba inmerso el cine boliviano.

Puesto que analizaré el cine de Sanjinés a partir de la propuesta fílmica que él y su grupo de cineastas elaboraron durante la década de 1960, la tesis que seguiré en este trabajo es la siguiente: el naciente «cine necesario», que Sanjinés y el grupo «Ukamau» forjaron en

los años sesenta, tuvo dificultades para resolver la compleja relación geocultural creada por técnicas cinematográficas vanguardistas que superaban solo en apariencia el indigenismo surgido en décadas anteriores. La difícil relación entre la estética universal –la novela y el cine– y las condiciones espacio-temporales andinas que la complicaban y cuestionaban, me obliga a mirar críticamente no solo el contenido de este naciente cine, sino también su estructuración.

Cultura letrada, cinematografía y construcción nacional

La década de 1960 fue, en América Latina, una etapa histórica de enormes cambios. En la introducción a su libro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Antonio Cornejo Polar anotaba que la reivindicación de la heteróclita pluralidad de nuestras sociedades, particularmente de aquellas con importantes y diversos componentes étnicos, mostraba «...las abismales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socioculturales, y en los muchos ritmos históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales» (Cornejo Polar, 1994: 36). En efecto, me parece que José Carlos Mariátegui observó por vez primera los tiempos disonantes que marcaban –siguen haciéndolo hasta hoy– la trayectoria de la cultura andina. Aunque se lo define correctamente como pensador vanguardista, es necesario tomar conciencia de que Mariátegui no se dedicó a copiar el pensamiento europeo, sino que, al pensar la realidad peruana desde el meollo mismo de la estructura colonial, criticó el «eurocentrismo», a pesar de que dijo haber hecho en Europa su mejor aprendizaje (Mariátegui, 1979).

A los tempranos esfuerzos de Mariátegui por problematizar el rol liberador de las literaturas nacionales, habría que añadir los dos ejemplos del afinamiento de categorías críticas que intentaron explicar los enredos temporales que, siguiendo a Ernst Bloch, podemos definir como «no contemporáneamente contemporáneos» (Bloch, 1991): la «transculturación» (Rama, 2008) y las «literaturas heterogéneas» (Cornejo Polar, 1979). Ambas categorías aparecieron en la década de los sesenta.

Al hablar de las nuevas expresiones culturales surgidas en la mencionada década, me parece importante puntualizar que el cine más representativo de Bolivia, el más conocido dentro y fuera de las fronteras patrias, fue creado por el «grupo Ukamau». En torno a la figura de Jorge Sanjinés, «Ukamau», el grupo independiente más vigoroso del cine boliviano, tuvo que afrontar limitaciones de toda índole, tanto institucionales como extrainstitucionales, para generar una de las producciones cinematográficas más ricas e interesantes de América Latina.

A nadie le es ajeno el hecho de que resultaba quijotesco aventurarse a hacer cine en países pobres del entonces denominado Tercer Mundo, donde siempre faltó el apoyo económico, estatal y privado, para el desarrollo de las artes. Pero resultaba no solo aventurado, sino también riesgoso, proponerse hacer cine cuando se buscaba hacer del arte no solamente un medio de distracción, sino también un instrumento de toma de conciencia y de liberación de los grandes sectores oprimidos.

No faltaron los que creían que la toma de conciencia de que somos pueblos social y económicamente sojuzgados y colonizados era un tema del pasado que se debía obviar en pos de nuestra más rápida y menos dramática inserción en el mundo de la modernidad desarrollista. Sin embargo, y a pesar de los que así pensaban, particularmente los «nacionalistas revolucionarios» del momento, la realidad no obedecía, ni obedece hoy, a nociones esquemáticas que arreglan el pasado con la finalidad de construir futuros promisorios que olvidan, sufriendo una especie de amnesia volitiva, aquellos rescoldos que la memoria urde y teje con sus hilos invisibles. Es precisamente esa memoria de la vejación y del oprobio que el grupo Ukamau se resistió a olvidar. Como era de prever, el camino escogido iba a estar lleno de obstáculos. El más importante fue la censura institucional, ligada a la honda crisis social por la que el proyecto nacionalista revolucionario atravesaba a principios de la década, y que culminó con la toma militarizada del poder. René Zavaleta Mercado definió este momento como una crisis producida por el desmoronamiento de la «fase semibonapartista» de la Revolución nacional, que conduciría a la «fase militar-campesina», a partir de 1964 (Zavaleta, 2011). Si bien el «nacionalismo revolucionario» no desapareció con esta crisis, siendo

todavía invocado por el autoritarismo militar de los gobiernos de Barrientos y de Ovando, era claro que su naturaleza había mutado radicalmente, y que ya nada tenía que ver con el proceso inicial de la Revolución, marcado por la «hegemonía de las masas», a principios de la década de 1950. Veamos, pues, la gestación del «nacionalismo revolucionario», ideología que se fue debilitando con el paso del tiempo.

Zavaleta afirmaba, en 1974, que «el obstáculo sistemático de una sociedad atrasada radica en un momento esencial: su propio conjunto de determinaciones la hace incapaz de volver sobre sí misma…» (Zavaleta, *op.cit*.: 691). Zavaleta proseguía señalando que toda sociedad atrasada «...carece de capacidad de autoconocimiento, que no tiene los datos más pobres de base como para describirse. Con relación a su propio ojo teórico esta sociedad se vuelve un noúmeno» (*Ibid*.: 691). Por eso, también decía que «...sus momentos más lúcidos son aquellos en los que su inteligencia se subleva contra el vasallaje consagrado de las ideas europeas...» (*id*.: 692), obligando a la sociedad a autodefinirse. Uno de tales momentos constitutivos de lo nacional fue la destrucción del aparato ideológico oligárquico que se fundaba en el esencialismo racial y en los determinantes telúricos que regían la historiografía liberal. Al atacar este pensamiento «antinacional», importantes figuras del fundante «nacionalismo revolucionario», como Augusto Céspedes y Carlos Montenegro, explicaron, en la década de 1940, el devenir histórico de Bolivia en términos de una relación dialéctica entre el nacionalismo y el colonialismo.

Me detengo en el discurso de Montenegro porque creo que su *Nacionalismo y coloniaje* (Montenegro, 1994) permite relacionar la gestación del «nacionalismo revolucionario» con las observaciones que hice, al inicio de este trabajo, sobre el «todavía no» del Estado-nación. Estas observaciones serán también importantes cuando veamos la producción cinematográfica de la década de 1960.

El nacionalismo fue el momento ideológico que, plasmado en *Nacionalismo y coloniaje*, permitió a Montenegro orientar con originalidad el curso de la sociedad boliviana, aunque su propuesta ideológica resultase ser, en mi criterio, insuficientemente descolonizadora, sobre todo si se tienen en cuenta que ya se conocían los trabajos de los peruanos José Carlos Mariátegui y José María Arguedas, publicados entre 1920 y 1950.

En la propuesta ideológica de *Nacionalismo y coloniaje*, la nación debía reorientar el pasado, volverlo útil, adaptándolo a las necesidades del presente, a fin de que pasado y presente tuviesen la capacidad de construir el futuro promisorio del Estado-nación. De manera sugerente, aunque inadvertida por los estudios socio-políticos del ensayo de Montenegro, cabe notar que la representación metafórica del mestizaje no desapareció, sino que, purificada del viejo telurismo geográfico, volvió a vincularse a la lucha ideológica. Montenegro, quien creía en el poder de la literatura como instrumento de transformación social, reinterpretó el mestizaje a través de una extensa analogía literaria, ligando cada capítulo de su libro a un género literario específico. Así, ataviado de épica, después de drama, luego de comedia, el mestizaje seguía teniendo su lugar en la visión del nacionalismo que Montenegro nos legó. Al final del ensayo, y siendo consecuente con su argumento –el contenido de la nación fue degradado por la «antinación» oligárquico-liberal– Montenegro percibió en la novela la posibilidad de urdir una forma nueva que, guiada por el pueblo, por la «nación verdadera», reuniese pasado y presente, para así comenzar la construcción del futuro. Dotada de una función teleológica muy clara, la novela buscaba, en la obra de Montenegro, la forma histórica que superase las limitaciones del momento; sin embargo, como proyecto en ciernes, como el «todavía no» estético-político, mostraba de igual manera la debilidad burguesa que Luis Alberto Sánchez había observado en el Perú de los años treinta. Al final de *Nacionalismo y coloniaje*, Montenegro captó la necesidad de escribir la nueva épica revolucionaria. Así, presintió que la novela, como forma estética, debía convertirse en acto, en hecho real y, anticipándose a la Revolución de 1952, afirmó premonitoriamente que

> la novela como [...] la historia [...] no son sino medios de exaltación, de sublimación de la vida. Lo maravilloso se hace real y humano en ella, como en la *Ilíada*, que es a la par historia de la novela y novela de la historia. El pueblo que llena un noble destino realiza también algo maravilloso con solo ese hecho, si se lo mide por la insuficiencia de sus comienzos [...] [La novela] adquiere de esa suerte la certidumbre de una energía ejecutora del sino (Montenegro, *op. cit.*: 242).

Desde el punto de vista de la descolonización, *Nacionalismo y coloniaje* mostró dos significativas limitaciones. En primer lugar, no se preguntó qué habría significado escribir novela en una locación dependiente, geohistóricamente diferente, desde la que resultaba inaplicable la receta histórica europea. Al concebir el nacionalismo boliviano como la novela en potencia, hecho que repetía la «América sin novelistas» que Luis Alberto Sánchez pregonara en la década de los treinta, Montenegro, el letrado disidente, no tomó conciencia de los peligros epistemológicos que presentaba conceptualizar Bolivia a través de la novela, en vez de hacerlo a la inversa, es decir, en vez de entender la novela a través de la realidad boliviana. Un ejercicio semejante había sido ya construido en las novelas de José María Arguedas, particularmente en *Yawar Fiesta*, publicada en 1941. Por el contrario, y mirando Bolivia desde afuera, Montenegro avizoró la nación desde una forma histórica occidental, a través del tiempo histórico que le era propio al capitalismo desarrollista que, a final de cuentas, siempre estuvo en la mente del sector de clase media del «nacionalismo revolucionario».

En segundo lugar, me parece que ensayos nacionalistas de escritores disidentes, que fueron publicados para su consumo masivo desde el principio de la Revolución, no correspondían ideológicamente a la primera fase de la Revolución de 1952, definida por Zavaleta como «fase de hegemonía de las masas», momento que aunó lo popular con la fuente proletaria. El carácter radical de la Revolución nacional cedió muy pronto su lugar a la «fase semibonapartista del poder». Zavaleta analizó esta segunda fase, mucho más atemperada, como la del «Estado burgués sin burguesía». Esta condición del Estado boliviano, que duró diez años, entre 1954 y 1964, desde el reflujo de la clase obrera hasta la caída del MNR, operó a través de una creciente burocracia.

Los ideólogos del MNR reconocieron, desde 1952, la necesidad de perpetuar la memoria histórica de la Revolución. De este modo, señala Mathew Gildner que la Revolución puso en marcha «un esfuerzo sin precedentes para conmemorar la historia revisionista que los intelectuales nacionalistas habían venido desarrollando desde la década anterior» (Gildner, 2012: 112). Me parece que, entre los «sitios de memoria» que Gildner menciona en su ensayo, cabría incorporar la creación

del Instituto Cinematográfico Boliviano (ICB). El Instituto se creó en 1953, con la participación activa del Estado, a través de la Subsecretaría de Prensa, Informaciones y Cultura, dependiente directamente de la Presidencia de la República. José Fellman Velarde, otro de los intelectuales disidentes del MNR, fue su creador.

Dedicado a promover la imagen del gobierno revolucionario, el cine fue un instrumento imprescindible de propaganda durante toda la etapa «semibonapartista del poder». Aunque no cumplió una función formativa desde el punto de vista académico, como afirma Carlos Mesa, el Instituto fue un centro de propaganda «nacionalista revolucionaria», a través de informativos semanales que se difundían en las salas de cine del país (Mesa, 1985: 185). De 1953 a 1968, los principales cineastas bolivianos trabajaron bajo el amparo del IBC. Así, Jorge Ruiz, Óscar Soria, Jorge Sanjinés, Hugo Roncal, entre otras figuras destacadas, abrieron el camino del cine boliviano con un trabajo serio y constante.

Lamentablemente, el ICB degeneró en un esquematismo que mezcló el culto a la personalidad de los líderes del MNR con la repetición altisonante y triunfalista de la Revolución nacional. A este problema se le añadió otro, relacionado con la concepción clásica del noticioso: la voz en *off* del narrador de los noticiosos saturaba el metraje de los informativos, dejando que la imagen quedase reducida a simple acompañamiento del texto. De esta manera, la palabra «revolución» terminó devaluándose considerablemente, quedando reducida a un acontecimiento hueco, distante de las medidas trascendentales adoptadas durante la fase de la «hegemonía de las masas».

El peligroso esquematismo en que degeneró el ICB durante la etapa «semibonapartista» dejó, sin embargo, algunos valiosos ejemplos filmográficos de la época. *Vuelve Sebastiana* (1953), film de Jorge Ruiz, fue una importante película antropológica porque reunió, con acierto, lo etnográfico con una estructura narrativa simple, pero poética. Al referirse a la necesidad de conocer de cerca la realidad de la comunidad indígena, afirma Mesa que la película de Jorge Ruiz mostraba, por primera vez, «una nueva visión de las relaciones sociales en Bolivia, una nueva visión sobre la necesidad de encarar con profundidad una realidad conocida epidérmicamente» (Mesa, *op. cit*.: 190).

Al atender las necesidades del ICB, Ruiz también cayó en la prédica desarrollista que, desde nuestro punto de vista, era ya problemática en los ensayos de los letrados disidentes del «nacionalismo revolucionario». El documental que mejor expresa esta limitación es *Un poquito de diversificación económica* (1955). Con él, Ruiz avalaba la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz; acentuaba la gran ambición emenerrista (el término se refiere al MNR) de vertebrar el país, y promovía la colonización del Oriente boliviano, limitándose a reproducir el punto de vista planteado por el sector agroindustrial. El cortometraje también aludía a la necesaria presencia de la ayuda norteamericana en el proyectado desarrollismo. En realidad, la presencia norteamericana era una constante en la propaganda llevada a cabo por la cinematografía oficialista de esos años. Ella fue duramente criticada en el cine de Sanjinés, particularmente en *Yawar Mallku* (1969), film con el cual el cineasta concluyó su producción de esta década. No cabe duda de que el cine de Sanjinés se apartó radicalmente de la visión idílica creada por el mito del progreso, que también influenció *La vertiente* (1958), el largometraje de Jorge Ruiz, promotor de la crítica social que no estaba exenta del paternalismo que encubrió el populismo «semibonapartista» de la década de 1950, y de principios de la década del sesenta.

El optimismo de Ruiz fue seriamente cuestionado por el cine abiertamente político y contestatario de Jorge Sanjinés. Pero antes de producir su cine crítico, de fuerte connotación trágica, como se observa en *Ukamau* (1965) y en *Yawar Mallku* (1969), Sanjinés filmó *Un día paulino* (1962) dentro de la política delineada por el ICB. Eran los últimos años del «semibonapartismo» del MNR, cuya caída se dio en noviembre de 1964. Si su cortometraje *Revolución* (1963), una interesante y crítica visión de las limitaciones de la Revolución nacional, estaba todavía influenciado por dicho acontecimiento, lo cual muestra que Sanjinés tenía la tenue esperanza de que una sociedad más igualitaria pudiese surgir del proyecto nacionalista de 1952, ella se esfumó, en 1964, con la llegada de los militares al poder. El cine de Sanjinés quedó, entonces, enmarcado históricamente dentro de lo que Zavaleta teorizó como la «fase militar-campesina», fase que duró desde 1964 hasta 1969, es decir, hasta la trágica muerte del general

René Barrientos. La «fase militar-campesina» inauguró en Bolivia el largo periodo de la dictadura militar.

Militarismo y censura

El cine de Jorge Sanjinés partió del debilitado Estado-nación. En este sentido, el «nacionalismo revolucionario», iniciado con auspiciosos ensayos que prometían la superación del «coloniaje», no pudo, en los hechos, alterar el tipo de poder cuyo carácter era, y sigue siendo, su colonialidad (Quijano, 2006: 65). La Revolución nacional logró, en su primera etapa, que la mayoría de la población alcanzase la ciudadanía. Pero puesto que lo consiguió de manera limitada y precaria, el moderno Estado-nación no se consolidó. Si este Estado-nación hubiera llegado a plasmarse, si hubiera llegado a ser realmente moderno, los movimientos indígenas se habrían dispado también, imposibilitados de conseguir la contundencia que lograrían décadas más tarde. Así, la población indígena, transformada en campesina gracias a la lógica del poder, estuvo sujeta a una doble política: por un lado, a la asimilación forzada que pretendió que los indios dejaran de ser tales en términos culturales y psicosociales, afanándose en convertirlos en una suerte de sujetos históricos occidentalizados. Por otro lado, esta inclusión abstracta, que escondía, bajo un manto de retórica nacionalista, la exclusión concreta del indio, no dejó de ejercitar, dados los férreos controles estatales, una discriminación activa y constante. De ahí que no se dio la posibilidad de que los indios sintiesen, y realmente fuesen, partícipes del proyecto de construcción nacional, y que, pasada la Revolución, llegasen a ocupar efectivamente un lugar real en la gestión pública, es decir, en el Estado-nación.

El descontento indígena, que el cine de Sanjinés captó bien en la década de los sesenta, y que la narrativa indigenista de décadas anteriores plasmó en rebeliones permanentemente frustradas, es la demostración más clara de que el Estado en los Andes no llegó a ser plenamente nacional porque la sociedad no pudo descolonizarse como para poderse expresar democráticamente en otro tipo de Estado. Aníbal Quijano se pregunta por qué la abrumadora mayoría

de las poblaciones andinas estaba legal y socialmente impedida de tener una participación efectiva en el proceso de formación y de organización del nuevo Estado republicano. Y responde que fue porque los dominados, habiendo dejado de ser siervos, siguieron siendo indios y negros (Quijano, *op. cit.*: 66-67).

Fue alrededor de la noción de raza, es decir, alrededor del racismo dominante, que se construyó un patrón de poder que, en el caso boliviano, la Revolución de 1952 no desbarató. Todo lo contrario, lo fue reforzando durante las diferentes fases por las que atravesó. De este modo, derrotado el «semibonapartismo» emenerrista en 1964, la «fase militar-campesina» que surgió con el ascenso de los militares al poder, planteó una nueva correlación de fuerzas sociales en el naciente Estado burocrático-autoritario que, ante la proverbial debilidad de la burguesía nacional, tuvo que recurrir a una alianza con el sector campesino que el MNR ya había ideológicamente dominado bajo un racismo soterrado, a fin de medir fuerzas con el proletariado minero y, de este modo, controlarlo. El burocratismo autoritario estuvo, en esta nueva fase del Estado de 1952, dominado por el imperialismo norteamericano. Explicaba Zavaleta Mercado que la directa presencia norteamericana en el aparato represivo del Estado burocrático militarizado fue uno de los temas más impactantes a propósito de cómo se fue dando la modernización del «nacionalismo revolucionario», y de cómo fue aumentando su carácter represivo (Zavaleta, *op. cit.*: 699-700; también Mestman, 2009).

Sin duda que los mecanismos de mediación prebendal, que el «semibonapartismo» administró con destreza cuando controló el poder, sobrevivieron en esta nueva fase, pero fueron rápidamente sustituidos por el más férreo control estatal que se apartó completamente de la sociedad civil. Todo ello repercutió en la organización de la cultura autoritaria, que, a partir de 1964, se fue distanciando paulatinamente del proyecto de cultura nacional que había dado lugar al nacimiento de instituciones como el Instituto Cinematográfico Boliviano.

Ukamau y *Yawar Mallku* fueron los dos largometrajes que tropezaron con la censura oficial de los años sesenta. Es sabido que el grupo Ukamau se escindió oficialmente en 1971, a raíz de la abierta represión que instauró la dictadura militar del entonces coronel Hugo Bánzer Suárez. Esta escisión dio lugar al «cine necesario»

que Jorge Sanjinés produjo en el exilio, y que lo diferenció del «cine posible», planteado por el cineasta Antonio Eguino y por el guionista Óscar Soria. Ambos decidieron quedarse en Bolivia para hacer un cine menos revolucionario. Aunque el apelativo de «cine necesario» se aplica en rigor al cine que Sanjinés produjo en el exilio, me parece que *Ukamau* y *Yawar Mallku* pueden también considerarse «necesarios» porque abrieron de par en par la problemática indígena que, fundada en el concepto de raza, fue, como Aníbal Quijano observó, la primera categoría real de la modernidad.

Ukamau, el primer largometraje de Sanjinés, cuyo planteamiento político no parecía ser particularmente agresivo, tuvo que vérselas con el disgusto del aparato militar, que ya había clausurado por primera vez el ICB en 1964, cuando Barrientos tomó el poder. Como afirma un conocido crítico de cine (Gumucio Dagrón, 1979), en 1967, cuando *Ukamau* obtuvo el premio del Festival de Cannes al mejor film producido ese año por un joven director, el gobierno militar reaccionó negativamente, pues volvió a clausurar el ICB y destituyó a Sanjinés y a sus colaboradores. En ese momento murió la mencionada institución, porque se esfumó la posibilidad de seguir haciendo cine con el apoyo estatal, libre de la censura.

Yawar Mallku, el siguiente largometraje de Sanjinés, también fue silenciado por la censura. En dicho film, el cineasta denunciaba la intervención del imperialismo norteamericano que, al aplicar la política establecida por el Banco Mundial, introducía en Bolivia la esterilización de mujeres indígenas. Como era de esperar, este film fue duramente combatido por el aparato censor del autoritarismo, y, a pedido expreso de la Embajada norteamericana, se prohibió su exhibición en las salas de cine. Ello no impidió que la película cosechase varios premios internacionales y que fuese exhibida en el mundo entero. Años más tarde, el crítico Luis Espinal, que fuera vilmente asesinado por grupos paramilitares, en marzo de 1980, dijo que impedir localmente la exhibición de las películas de Sanjinés era un perfecto anacronismo, puesto que ellas eran ya ampliamente conocidas en el mundo.

A partir de los años sesenta, el proceso seguido por el grupo Ukamau puso en evidencia cómo una «nación clandestina», la nación india, era excluida de los espacios de dominación, sojuzgada

por la nación criollo-mestiza que monopolizaba el poder sin haber logrado construir un auténtico Estado-nación. De este modo, la nación clandestina quedó excluida y, a la vez, la nación criollo-mestiza, eurocéntrica en sus prácticas, saberes y hábitos, estuvo incapacitada de poder construir la nación integral porque, como vimos anteriormente, jamás logró democratizar suficientemente los espacios del poder. En tal sentido, Quijano expresa que: «el poder mantuvo todo su carácter colonial en todos los órdenes, salvo en sus relaciones con el exterior. El Estado en un sentido se descolonizó. La sociedad no. Sin embargo, esta peculiar estructura de poder fue presentada e imaginada como todo un Estado-nación» (Quijano, *op. cit.*: 120). Esta era, pues, la principal paradoja que el grupo Ukamau tuvo que enfrentar, y que nos la fue revelando paulatinamente con su producción cinematográfica: el Estado nacional criollo-mestizo podía haber administrado el poder, pero su estructura social colonial le impedía ser auténticamente moderno, integral. Por debajo del ropaje modernizador vivía agazapada la verdadera e invisible nación.

Dicho esto, en las páginas siguientes me propongo ver cómo el cine revolucionario de Sanjinés desarrolló un planteamiento fundamentalmente eurocéntrico que, siguiendo el trabajo teórico de John Beverley, denominaré transculturación «desde arriba», para distinguirla de la trasculturación «desde abajo», a la que Beverley se refiere cuando invoca la presencia de los sectores sociales subalternizados e invisibilizados (Beverley, 1999). La transculturación «desde arriba» permitió al grupo Ukamau denunciar los atropellos cometidos por los militares durante la «fase militar-campesina». Sin embargo, el cine de esta década no logró que las masas oprimidas y desposeídas interviniesen realmente en el debate, ni que pudiesen autorepresentarse. A pesar de ello, la transculturación tuvo una moderada eficacia durante la represión militar. Películas como *Ukamau* y *Yawar Mallku* dieron lugar a que el «cine necesario» plantease, en las siguentes décadas, la más creativa transculturación «desde abajo». Esta nueva posibilidad transculturadora le dio mayor participación al subalterno y le permitió denunciar, con mayor eficacia y autenticidad, la no superada colonialidad.

Cine de los sesenta y transculturación

Es momento de volver a la propuesta que origina este trabajo: el cine de la década del sesenta hizo suya la protesta social indigenista que la novela andina había planteado durante la primera mitad del siglo xx. Los argumentos indigenistas de *Raza de bronce*, de Alcides Arguedas, de *Huasipungo*, de Jorge Icaza, y de *El mundo es ancho y ajeno*, de Ciro Alegría, novelas todas de honda crítica social, reaparecerían formalmente modernizadas en el cine de Sanjinés, hecho que no deja de ser problemático porque, como afirmé en las páginas introductorias, obliga a la crítica descolonizadora a reflexionar sobre esa relación conflictiva entre contenidos indigenistas y formas estéticas modernizadoras. En otras palabras, por muy local que pareciese la crítica indigenista planteada por la novela, y recuperada posteriormente por el cine, su *locus* de constitución se originaba al interior de un género literario que ocultaba los principios occidentales de comprensión del mundo. A este acontecimiento histórico-literario se le añadía otro, que, aunque formalmente moderno, repetía la misma contradicción: me refiero a la transculturación.

De Fernando Ortiz a Ángel Rama, la transculturación fue un acontecimiento que tuvo lugar entre la cultura sofisticada, erudita y letrada del mundo occidental, y las culturas subalternas. En otras palabras, la transculturación narrativa implicó la presencia del rol privilegiado y providencial de una vanguardia intelectual que se arrogaba la tarea de representar al subalterno. En Rama, por ejemplo, la transculturación narrativa incorporó de tal modo la oralidad de las culturas subalternas, que no puso en duda el hecho de que la literatura –la estética occidental– continuase siendo la forma dominante. En este sentido, no cabía duda, en la propuesta de Rama, de que el escritor, el «brillante tejedor de historias», como lo solía llamar Augusto Roa Bastos, era quien se arrogaba el derecho de representar al subalterno.

Un momento importante de la transculturación fue el mestizaje, hecho cultural a partir del cual la modernidad nos exigió ser lo que no éramos: sujetos nacionales fuertes, sólidos y estables, capaces de configurar un «yo» siempre idéntico consigo mismo (Cornejo Polar, *op. cit.*: 185-186). Pero en desmedro de lo que afirmaba Rama, lo que

más bien parece definirnos es la variedad de rostros. De este modo, es riesgoso hablar del mestizaje como la construcción de un sujeto único y totalizador. En los hechos, afirmamos ese mestizaje homogeneizador porque nos resulta más cómodo que asumir la hibridez, la dispersión, la pluralidad multivalente, dispuesta a acabar con la ilustrada creencia en un sujeto homogéneo, en un sujeto nacional.

Más allá de este primer momento transculturador, aferrado a la ideología homogeneizadora del mestizaje, hoy día es prudente observar críticamente la mitificación del sujeto unidimensional, siempre orgulloso de su identidad homogénea, que luego aplica indiscriminadamente a los demás. Y la crítica es también válida para la construcción del indio prístino, intachable, otro arquetipo falso que solo responde a representaciones del mundo que giran sobre su propio eje. Cuando se critica estos arquetipos homogéneamente urdidos, no se pretende, naturalmente, festejar el caos, sino poner de relieve el hecho de que las identidades, heteróclitas como son, están ahí, adentro y afuera de nosotros mismos, obligándonos a la constante revaloración de nuestras creencias, hecho que nos lleva a la repetida autoevaluación.

Ahora bien, si se observa el cine de los años sesenta, se comprueba que de *Revolución* a *Yawar Mallku*, el cine de Sanjinés y de su grupo de trabajo muestra el proceso de la transculturación que, pensado desde la alta cultura, contiene los reparos de Beverley a propósito del fenómeno letrado que estudiaron tanto Fernando Ortiz como Ángel Rama. Dichos reparos parecen también coincidir con las reflexiones *a posteriori* del propio Sanjinés, quien, al evaluarse críticamente, afirmaba que su cine de esta primera etapa de cambio no había logrado «encontrar las formas capaces de no desvirtuar ni traicionar ideológicamente los contenidos, como ocurría con *Yawar Mallku*, que tratando sobre hechos históricos se valía de formas propias del cine de ficción, sin poder probar documentalmente, por su limitación formal, su propia verdad» (Sanjinés, 1979: 22).

Revolución, el primer cortometraje, planteaba, en 1963, los logros y las limitaciones que, tres años más tarde, reaparecerían en *Ukamau*. Para el crítico inglés David Wood, ambos films eran el producto de un colectivo elitista que empleaba técnicas que provenían de la modernidad europea, es decir, de una tradición vanguardista que

pretendía guiar la «autenticidad» de los protagonistas subalternos (Wood, 2006). Wood también afirma que, por debajo del *status* «nacionalista» de esta producción cinematográfica, se acumulaba una gama de ambigüedades que era el resultado de la combinación de la estética extranjerizante con la visión local mestiza homogeneizadora. El empleo de un montaje antinaturalista y de una fotografía expresionista elevaba el contenido indigenista a niveles irracionales del inconsciente que no habían sido explorados en el cine boliviano hasta la llegada del grupo Ukamau (Wood, *op. cit*., 2006: 67). La crítica que Wood hace a *Revolución* se refiere a los resultados de una «colonialidad del saber» que tenía todavía presa la conciencia de este cine ambiciosamente revolucionario.

Recordemos que la «colonialidad del saber» (Quijano, 1997) se afinca en un patrón de conocimiento que impide al subalterno representado la capacidad de objetivar autónomamente sus propias imágenes y experiencias subjetivas, es decir, sus propios patrones de expresión visual y plástica. Y sin esta libertad de objetivación formal, su experiencia cultural queda seriamente comprometida, incapacitada de poder desarrollarse. De este modo, los representados, desprovistos de la posibilidad de plasmar estéticamente su propia realidad, deben ceder dicha función a los patrones de expresión visual y plástica que vienen de afuera.

Revolución mostraba una renovadora estética que derivaba de la modernidad europea. A pesar de su novedad, esta moderna estética no dejaba de ser conflictiva porque afirmaba la existencia de un cine nacional que solamente podía ser estéticamente coherente desde una mirada colonizadora que estaba entrenada para ver la realidad desde afuera. Así, la mirada crítica de la Revolución nacional y su propuesta transculturadora quedaban detenidas en los términos planteados por el humanismo occidental abstracto. Era la propuesta del grupo de cineastas del nuevo cine latinoamericano que, en esa década, adoptaba el experimentalismo europeo de los años veinte y treinta. Y ello implicaba pensar el cine nacional desde el vanguardismo europeo, pero no lo opuesto: pensar las vanguardias desde la realidad local, desde la realidad andina. El «todavía no» de los letrados disidentes seguía siendo una realidad aún no superada. Lo propio puede decirse de *Aysa* (1965), el otro cortometraje de la época,

que, en aymara, significa «derrumbe». Otro ejercicio fílmico que preparaba la producción más ambiciosa de largometrajes que vendrían con posterioridad, *Aysa* nos acercaba al mundo minero. Nuevamente, la imagen dominaba la narración y anticipaba, en silencio, roto solo por el desgarrador grito del niño al final del film, el derrumbe de la mina y, en consecuencia, la muerte. Cortometraje experimental, construido en primeros planos que muestran imágenes de los rudos rostros mineros, el silencio de *Aysa* solo era superado por la música experimental de Alberto Villalpando que, como único elemento sonoro, nacía del silencio para luego perderse en él.

No hay duda de que *Revolución* y *Aysa* le dieron a Sanjinés el aprendizaje de las importantes técnicas rítmicas y visuales que le sirvieron para apartarse del «fetiche de la narración» que imperaba en los cortometrajes del ICB. Estas técnicas irracionalistas, importadas de las vanguardias europeas, le servirían al joven cineasta para producir *Ukamau* y *Yawar Mallku*. Al superar las jerarquías lingüísticas y literarias inherentes a la tradición letrada que había propuesto la construcción de la nación, era claro que Sanjinés buscaba afanosamente una estética democratizadora que expresase más directamente el tema de la opresión racial y de clase. Una producción fílmica que superara lo letrado parecía adecuarse mejor a las necesidades de la población subalterna. Así, los primeros largometrajes de Sanjinés privilegiaron la oralidad (los largometrajes contrapunteaban el español con el aymara) y representaron la opresión racial a través de una modernizada cultura visual. Pero, como veremos a continuación, ello no dejó de tener enormes complicaciones cuando la intención democratizadora vino acompañada de contenidos narrativos que repetían los melodramas indigenistas de las décadas anteriores. Este choque entre el tiempo de la narración y los contenidos indigenistas pasados creó una situación de conflicto entre el contenido y la forma temporal, hecho que reaparecería en *Ukamau*.

Influenciada por los logros estéticos de *Revolución*, *Ukamau* anticipó la inspiración del Nuevo Cine Latinoamericano en las corrientes vanguardistas europeas de los años veinte y treinta. Sanjinés estaba influenciado por la estética brechtiana que afirmaba la dialéctica oculta entre el arte de vanguardia y la esperanza utópica de que se llegase a consolidar una cultura de masas. Más tarde, Sanjinés

reconocería las enormes limitaciones de este postulado estético transculturador que, plasmado en *Ukamau*, no llegó realmente a crear una cultura de masas genuinamente liberadora. En efecto, el film ofrece un planteamiento transculturador que, a pesar de mostrar una estética modernizadora gracias al empleo de procedimientos occidentales de observación (entre otros, secuencias narrativas que rompen con la cronología de los acontecimientos, un constante sonido disonante que es casi un *leitmotiv* anticipatorio de la tragedia final, y las fragmentadas tomas en primer plano), terminó siendo considerado inadecuado en la opinión del propio cineasta.

Filmada en la Isla del Sol, en el lago Titicaca, la película narra, en tiempo lento, la historia de una venganza. Sabina, abnegada esposa del indio Andrés Mayta, es violada y asesinada por un traficante y rescatador de productos agrícolas, el mestizo Rosendo Campos. En su desarrollo, el film contrasta, en un juego visual de imágenes en blanco y negro, el amor puro del indio por su mujer asesinada, con el violento machismo que distingue la relación entre el mestizo abusivo y su mujer. El silencioso y reservado Andrés Mayta, que parece desconfiar de la comunidad indígena a la que pertenece, no le pierde el paso al mestizo, e incluso sigue vendiéndole sus productos a Rosendo Campos, hasta que logra convencerle de que ignora que mató a su mujer. Sin embargo, y ya en el clímax de la película, cuando Andrés descubre que Campos saldrá de viaje en mula para visitar a su hermano en un distante paraje altiplánico, persigue al mestizo y, en un feroz y sangriento duelo, mata al asesino.

Hablada en aymara, e interpretada por actores no profesionales, *Ukamau* se ajustaba, sin embargo, al modelo de observación occidental que veía la realidad desde afuera, y que, según Sanjinés, significaba producir «un arte individualista que cree que solo se apoya en la capacidad individual, en el talento, en la intuición del creador y que se siente capacitado para aprehender la realidad y penetrar profundamente en ella, sin advertir que el individuo está determinado por los demás» (Sanjinés, *op. cit.*: 79). Con juicios parecidos a los que Beverley emite a propósito de la transculturación, Sanjinés expresaba que «este método que cifra en el talento de un individuo el descubrimiento de la verdad apartándose de la experiencia viva de "los de abajo", no es el método más adecuado para llegar a un

cine popular, porque sus propias contradicciones se lo impiden» (*Ibid*.: 79). Es importante revisar esta inadecuación.

El argumento de *Ukamau* fue construido a partir de tomas largas y cortas, en primeros planos (*close-ups*), y siguiendo un guión minuciosamente elaborado y detallado, con dibujos de cada plano o secuencia. Al repensar las propuestas estéticas de Mariátegui, el film introducía la estética vanguardista en la cultura andina con la finalidad de que el irracionalismo estético de las *avant-gardes* superase el mito universalizador del racionalismo europeo. En realidad, el cineasta partía de primeros planos, de tomas de rostros fuertes y expresivos, a fin de construir, en *tempo lento*, toda la tensión dramática de la película. Posteriormente, Sanjinés se sentiría profundamente insatisfecho del impacto real de este vanguardismo importado, inadecuado para la construcción de un cine popular emancipatorio.

En otro nivel de análisis, este cine vanguardista, alejado del realismo convencional, pretendía denunciar la opresión criollo-mestiza del indígena, y así servir de instrumento de lucha en contra del proyecto homogeneizador mestizo urdido por las elites. Y es en este nivel que *Ukamau* enturbia la intencionalidad política de su mensaje. En realidad, el film solo modifica formalmente el argumento más retrógrado y aculturado de la narrativa indigenista. Como los protagonistas melodramáticos que Alcides Arguedas imaginó durante las primeras décadas del siglo pasado, tanto en el cuento «Venganza aymara», como en la novela *Raza de bronce*, escrita en 1927, la cámara feminiza a los indígenas cuando, en dramáticas tomas de cerca, muestra el violento ataque de la indefensa Sabina, hecho que contrasta con la dominante mirada masculina del observador omnisciente. Hay aquí huellas del positivismo indigenista de *Raza de bronce*, novela que, al observar la realidad desde la cultura europea, mostraba al indígena como un ser pasivo, sufriente, predestinado a padecer los efectos del desarrollo. Recordemos que éste era también el argumento central de *Huasipungo*, la novela de Icaza, escrita en 1934. De este modo, las emociones de los personajes indígenas de *Ukamau*, que se apartan de las innecesariamente largas descripciones de los personajes de la narrativa de Alcides Arguedas, eran ahora reemplazadas por los excesos visuales y orales que el nuevo cine importaba del expresionismo cinematográfico alemán. En este

sentido, los excesos de la cinematografía de *Ukamau* reemplazaban la capacidad de los personajes para autoexpresarse como seres de carne y hueso, quedando retratados como acartonados arquetipos visuales de las razas en conflicto.

Ukamau, que volvía sobre el argumento arguediano que denostaba el mestizaje, llevó a cabo, con procedimientos fílmicos novedosos, una interesante, aunque insuficiente, exploración temporal de lo que significa ser indio. Si el montaje del film, con cortes violentos que muestran la influencia del vanguardismo europeo, se acomodaba a las facultades analíticas del inconsciente, también alteraba la progresión lógica de la narrativa indigenista. En otras palabras, la originalidad de *Ukamau* tiene mucho que ver con el hecho de que la temporalidad histórica quedaba modificada formalmente. Pero solo formalmente, porque su tiempo lento, que recreaba la juiciosa lentitud de la psicología aymara, alteraba pero no desechaba el tiempo lineal en el que estaban narrados los acontecimientos de la narrativa indigenista. Y, distante todavía de poder concebir el tiempo circular que corresponde a la restitución cíclica del pasado indio, *Ukamau* no lograba el auténtico compromiso con lo andino porque su realización estética se aproximaba al indigenismo heterogéneo descrito por Cornejo Polar. En efecto, la película no había logrado crear una forma de autoconciencia de su mundo interior. Era, pues, heterogénea porque el universo geocultural andino era revelado por otro universo narrativo que, creado con antelación, correspondía a las vanguardias europeas.

Por otra parte, la lentitud del film, apropiada para crear su tensión dramática, parecía alejarse del tiempo histórico en el que están supuestamente inscritas las luchas sociales. Este hecho preocupó a Sanjinés e hizo que el cineasta desistiese de este modo específico de transculturar. Como se verá a continuación, el retorno al tiempo histórico de las acciones rápidas y concatenadas, acontecimiento que no será particularmente novedoso, acentuará la conflictiva naturaleza indigenista de *Yawar Mallku*, el segundo largometraje de Sanjinés.

Yawar Mallku, cuyo tema es la lucha antiimperialista en momentos del autoritarismo militar, se nutrió, en parte, de la estructura de *El mundo es ancho y ajeno*, la única novela histórica indigenista, escrita por Ciro Alegría durante el surgimiento del aprismo

peruano. Es necesario enfatizar esta influencia literaria, relacionada con algunos de los aspectos más relevantes del film, sobre todo con la necesidad de historificar el mito.

Yawar Mallku denuncia la acción criminal de un centro de maternidad montado por norteamericanos del Cuerpo de Paz. Dicho centro tenía por objetivo esterilizar quirúrgicamente a las mujeres campesinas de la zona altiplánica donde funcionaba, sin que ellas supieran lo que les estaba sucediendo. En el film, Ignacio Mallku, jefe de la comunidad, preocupado por la mortalidad infantil y por la extraña falta de nacimientos, inicia su investigación y, convencido de la culpabilidad de los norteamericanos, moviliza a la comunidad, respetando en todo momento las formas tradicionales que la distinguen. Demostrada la culpabilidad de los norteamericanos, estos son condenados a la pena de la castración. Pronto llega la represión militar que asesina a campesinos y que deja malherido a Ignacio. Al borde de la muerte, el indio rebelde es trasladado por su mujer a la ciudad, y llevado al cuartucho habitado por Sixto, el hermano de ella, quien vive en la ciudad el proceso de la aculturación que le obliga a negar sus raíces indígenas. Internado en un hospital, Ignacio debe encarar la cruda realidad: no hay dinero para comprar el tipo de sangre requerido para salvarle la vida. Ahí se desata la tragedia de una sociedad racista, insensible ante el dolor del prójimo, sobre todo si se trata de un indio que proviene del campo. Ignacio muere y, en la escena final de la película, Sixto que, además de ser proletario, ha tomado conciencia de su origen indio, vuelve a la comunidad para retomar la lucha por la liberación.

Uno de los temas más interesantes de este film es, precisamente, la nueva interpretación que el cineasta le da a la metáfora de la sangre. Puesto que *Yawar Mallku* era la primera película antiimperialista del grupo Ukamau, ella también iniciaba la serie de films que verían en el imperialismo norteamericano la principal contradicción de nuestros pueblos, sojuzgados y neocolonizados. La metáfora de la sangre –que en la novela indigenista, particularmente en *Raza de bronce*, había servido para controlar la movilidad social, impidiendo el ascenso político y social de cholos y de mestizos– ahora, en *Yawar Mallku*, cumplía una función completamente diferente, porque adquiría un nuevo rol en la cinematografía de

Sanjinés. En efecto, si en *Yawar Mallku* los familiares de Ignacio buscaban desesperadamente sangre para salvar la vida humana, los norteamericanos trabajaban para sembrar la muerte. Este conflicto entre la vida y la muerte que, a mediados de los años sesenta, planteaba la metáfora de la sangre, era también la representación simbólica de la liberación nacional que se proponían lograr los pueblos oprimidos por el imperialismo, por el «enemigo principal», de acuerdo con el título de otro de los films de Jorge Sanjinés.

Pero la dimensión temporal de esta película es conflictiva. El lector reconocerá que la tranculturadora historificación del mito en *Yawar Mallku* era también uno de los aspectos centrales de *El mundo es ancho y ajeno*. En la novela de Ciro Alegría, el tiempo histórico (el peregrinar de Benito Castro por los diferentes espacios de la explotación capitalista) solo comienza cuando el modelo temporal previo (la comunidad de Rumi) se desintegra. Y puesto que Rumi no podía existir en el tiempo histórico, tampoco podía transformar el mundo. Esta historificación era ya problemática en la década de los cuarenta porque, al igual que la ficción en *Yawar Mallku*, permitía que la estructura narrativa de la novela de Alegría viniese impuesta desde afuera. Así, tanto la novela de Alegría, como el cine de Sanjinés, escondían, bajo el manto de una supuesta liberación nacional, la no superada herencia colonial. En efecto, ¿no debían ambas estéticas neutralizar el tiempo histórico? ¿Quizás complicarlo con otros tiempos, cuestionando su *locus* de constitución: el sistema-mundo moderno/colonial?

Pero en *Yawar Mallku*, como en la novela de Alegría que le antecede, el tiempo histórico domina al mítico, permitiendo que el universo andino termine siendo vulnerable a la lógica occidental que se le impone desde afuera. ¿No era este el *modus operandi* que José María Arguedas criticaba desde los años cuarenta, cuando planteaba la «no contemporánea contemporaneidad» de lo indígena en *Yawar Fiesta*? Y, en consecuencia, ¿no quedaba cuestionada la transformación del indio en sujeto nacional? Si se acepta acríticamente la conciencia de clase impuesta desde el exterior, ¿no se corre el riesgo de perder el ritmo temporal que caracteriza a la propia identidad geocultural? Creo que estas preguntas están implícitas en los argumentos tanto de *Yawar fiesta*, como de *La nación clandestina*,

el film más logrado del cine de Sanjinés. Por el contrario, la problemática conciencia de clase impuesta al mundo andino desde el exterior, termina siendo afirmada en *El mundo es ancho y ajeno*, y en *Yawar Mallku*.

Me parece que Sanjinés se dio cuenta de la trampa ideológica en la que quedó atrapada su producción fílmica de la década de los sesenta, cuando afirmó que *Yawar Mallku* traicionaba el contenido revolucionario de la película con formas occidentales propias del cine de ficción. Y es que, a diferencia de *Ukamau*, *Yawar Mallku* se nutría de la lógica modernizadora del tiempo lineal que vive exclusivamente del registro histórico occidental. Habían, pues, enormes lagunas en este discurso de la modernidad que no observaba con suficiente cuidado las fronteras culturales existentes entre lo moderno y lo tradicional, entre la historia y el mito, entre la modernidad y la colonialidad. Surgieron entonces las preguntas que dominarían el cine del grupo Ukamau durante las siguientes décadas: ¿Qué es lo que el pueblo deseaba conocer? ¿Cómo lograría autoexpresarse? Contestar las preguntas significaba cambiar de método y de búsqueda; se trataba de encontrar una epistemología que procediese de «adentro para afuera» y que se apartase de los contenidos letrados del indigenismo. En otras palabras, resultaba ahora insuficiente el procedimiento transculturador legado por el trabajo de Rama.

La posiblidad de invertir el procedimiento, es decir, la facultad de trasculturar sin quedar preso de las versiones letradas del pasado, permitió a Sanjinés superar, en *El coraje del pueblo* (1971), los «vicios de la verticalidad y del paternalismo» de sus anteriores largometrajes. Mucho tuvo que ver en ello el empleo del testimonio como la forma estética idónea para observar la realidad «desde abajo».

Esta nueva opción transculturadora se repitió exitosamente en *La nación clandestina* (1989), el mayor aporte de Sanjinés a la cinematografía boliviana. Encuentro que este film es más actual que nunca porque el cineasta se aventura más allá de las visiones socialistas y proletarias de la realidad, y plantea, por primera vez, la compleja dinámica de la rápida urbanización, de la migración y de la dislocación cultural indígena. Si la visión socialista se propone aún hoy insertar al mundo indígena en la problemática desarrollista del país, *La nación clandestina* plantea lo inverso: el retorno del indio a

la comunidad de origen, es decir, el retorno al mundo dominado por el mito, sin la necesidad de historificarlo y de acomodarlo al proyecto de la modernidad. Pero estos son temas que merecen un estudio aparte que supera el propósito del presente trabajo, circunscrito al análisis del cine boliviano durante la década del desmoronamiento del proyecto de cultura nacional inciado por el nacionalismo revolucionario, y de su sustitución por la cultura de muerte que caracterizó a la larga etapa del militarismo autoritario.

Bibliografía

Bloch, E. (1991), *Heritage of Our Times* [1935], Berkeley, University of California Press.

Beverley, J. (1999), *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*. Durham, Duke University Press.

Cornejo Polar, A. (1979), «La novela indigenista: un género contradictorio», *Texto Crítico* 14, pp. 58-70.

— (1989), *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

— (1994), *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Lima, Horizonte.

Eco, U. (2013), «La cultura no está en crisis; es crisis», *El País*, edición digital, [cultura.elpais.com/cultura/2013/05/23/actualidad/1369333134_264650.html].

Gildner, M. (2012), «La historia como liberación nacional: creando un pasado útil para la Bolivia posrevolucionaria», *Ciencia y Cultura* (Revista de la Universidad Católica Boliviana «San Pablo») 29, pp. 103-122.

Gumucio Dagrón, A. (1979), *Cine, censura y exilio en América Latina*, La Paz, Ediciones Film/Historia.

Mariátegui, J. C. [1928] (1979), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, México, Ediciones Era.

McKeon, M. (1988), *The Origins of the English Novel, 1600-1740*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Mesa Gisbert, C. (1985), «Cine boliviano 1953-1983. Aproximación a una experiencia», en J. Sanjinés C. (ed.), *Tendencias actuales en la literatura boliviana*, Minneapolis, Ideologies & Literatures, pp. 171-227.

Mestman, M. (2009), «Mineros y campesinos entre la cultura andina y la insurrección (2a. parte)», en[http://tierraentrance.miradas.net/2009/10/ensayos/mineros-y-campesinos-entre-la-cultura-andina-y-la-insurreccion-2°-parte.html].

Montenegro, C. (1994), *Nacionalismo y coloniaje* [1943], La Paz, Juventud.

Quijano, A. (1997), «Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina», *Anuario Mariateguiano* 9, pp. 113-121.
— (2006), «El fracaso del moderno Estado-nación», en I. León (ed.), *La otra América en debate. Aportes del Foro Social de las Américas*, Quito, Foro de las Américas, pp. 65-72.
Rama, Á. [1982] (2008), *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires, Ediciones El Andariego.
Sánchez, L. A. (1933), *América. Novela sin novelistas*, Santiago de Chile, Ercilla.
Sanjinés, J. y grupo Ukamau (1979), *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, México, Siglo XXI.
Wood, D. M. J. (2006), «Indigenismo and the Avant-garde: Jorge Sanjinés'Early Films and the National Project», *Bulletin of Latin American Research*, 25, 1, pp. 63-82.
Zavaleta Mercado, R. (2011), «Movimiento obrero y ciencia social. La revolución democrática de 1952 en Bolivia y las tendencias sociológicas emergentes», en M. Souza Crespo (ed.), *René Zavaleta Mercado: obra completa*, *Tomo I*, *Ensayos 1957-1974*, La Paz, Plural, pp. 691-726.

Filmografía

Ruiz, J., *Vuelve Sebastiana*, 1953.
—, *Un poquito de diversificación económica*, 1955.
—, *La vertiente*, 1958.
Sanjinés, J., *Un día paulino*, 1962.
—, *Revolución*, 1963.
—, *Aysa*, 1965.
—, *Ukamau*, 1965.
—, *Yawar Mallku*, 1969.
—, *El coraje del pueblo*, 1971.
—, *La nación clandestina*, 1989.

BRASIL
Alegorías del subdesarrollo[1]

Ismail Xavier

La marca de la coyuntura

Los films aquí considerados fueron producidos en un esfuerzo por repensar la experiencia social y el cine ligado a una coyuntura bastante específica, la que se evoca sintéticamente recurriendo al emblema: 1968.

Hoy es común la referencia al cambio de perspectivas –sociales, políticas, estéticas– que se dio entre los años sesenta y el momento actual. En sus comienzos, aquella década generaba grandes expectativas en toda América Latina, cuando el movimiento de la historia a escala mundial parecía elegir como epicentro de transformaciones el llamado Tercer Mundo, esfera en plena agitación revolucionaria. El campo de elección hoy no ofrece las señales de aquella década, en la que el cineasta estaba convencido de su condición de portavoz de la comunidad imaginada (la nación), supuestamente más cohesionada de lo que la realidad pondría de manifiesto. Los rumbos de la cultura y de la política minaron esa idea del «mandato popular» del que el cineasta era portador, y suscitaron una nueva postura que

[1] Publicado originalmente en español con el título «Alegorías del subdesarrollo», en A. Amante y F. Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*. Biblos, Buenos Aires, 2000, pp. 191-217. La traducción original del portugués al español estuvo a cargo de Adriana Amante y Florencia Garramuño. La versión que aquí se publica tiene pequeños agregados y modificaciones por parte del autor, cuya traducción estuvo a cargo de A. Amante.

valoriza el pragmatismo, como ocurre en general en la vida política brasileña, y una nueva forma de interacción con los grupos sociales.

Por otro lado, analizar la cultura brasileña de fines de aquella década de agitaciones implica discutir las formas encontradas por los artistas para lidiar con el reconocimiento del desajuste entre expectativas nacionales y realidad producido por el golpe militar de 1964. El punto es privilegiado porque en aquel momento posterior al golpe tal desajuste dio sus primeras señales y provocó respuestas que generaron una verdadera revolución en la esfera de la cultura: *Terra em Transe* (*Tierra en trance*), *O Rei da Vela* (*El Rey de la Vela*), el Tropicalismo, el *Cinema Marginal* (Cine Marginal), entre otras manifestaciones. En obras de gran interés, se reexaminó la experiencia del país, como drama o comedia, siempre con ironía, habida cuenta de que los percances de la revolución, todavía en vigencia, ya proyectaban en el horizonte el fantasma de la condición periférica como un *destino* y no como *una etapa* de la nación, expresando lo que había de apocalíptico, de desconfianza frente a los términos de la modernización brasileña, en el cine producido entre 1967 y 1970.

Marca de la coyuntura de 1968, los films de Glauber Rocha, Rogério Sganzerla y otros cineastas están empeñados en una intervención que tiene dos planos decisivos. Por un lado, está la cuestión del diagnóstico de la sociedad: en él el subdesarrollo gana relevancia como noción diferencial que presupone una condición de incompletud, de falta, que separa la experiencia observada de una experiencia-matriz más plena situada «en otro lugar», en los países donde parece haber llegado a su término un proceso que –en la realidad más cercana– quedó trunco, volviendo más aguda la vivencia de la situación presente como momento de crisis y sin promesas. Por otro lado, está la cuestión del diálogo obra-público, escenario de una dialéctica específica: en aquel momento es acalorado el debate sobre el lenguaje (¿adaptarlo o no a los parámetros del mercado?), y los cineastas saben que es imperiosa una respuesta frente a la ausencia de comunicación con el gran público. La eficiencia en el mercado como un valor había sido cuestionada a comienzos de los años sesenta, cuando la idea del cine de autor consiguió una formulación antiindustrial y una propuesta de cine político volvió antagónicos al arte y el comercio. Al final de la década, periodo que focalizo, la

misma eficiencia fue uno de los elementos divisorios en la polémica que envolvió a cineastas del *Cinema Novo* y a una nueva generación que exigía la continuidad de una estética de la violencia, de un cine más comprometido con la expresión radical del autor que con las concesiones simplificadoras de las películas como mercancía. A la par del clima ideológico, rico en militancia y debate, la generación entonces emergente vivía un panorama de costos de producción donde todavía era posible el cortometraje *amateur* (recordemos los festivales del *Jornal do Brasil*)[2] y los largos «artesanales», de bajísimo presupuesto, sin el pesado financiamiento estatal que las estratagemas políticas volverían norma en el cine «independiente» de los años setenta, hasta el colapso del modelo Embrafilme[3]. O sea: el debate del cine se hacía en condiciones adversas (políticas, económicas) aunque lejos todavía de la asfixia característica de las décadas posteriores. Las ideas podían tener mayor peso, los proyectos mayor *élan*, el cineasta más confianza (y muchas veces más ilusión) en cuanto al poder de su intervención. Fue un periodo en el que el debate y la militancia favorecieron la creación de formas y «modos de producción» alternativos, lo que permitió la sucesión de experiencias que integraron cine brasileño y modernidad estética, a pesar del panorama de subdesarrollo técnico-económico y del régimen político conservador.

Articulado con la conciencia de la crisis –del país, del lenguaje capaz de «decirlo», del cine capaz de ser político–, se consolidó

---

[2] El festival del Cine Amateur del *Jornal do Brasil* tenía lugar anualmente, durante la segunda mitad de la década, y tuvo un fuerte impacto sobre el medio cinematográfico, al dar a conocer a jóvenes autores que presentaban por primera vez al público sus films de corto y medio metraje en 16 milímetros.

[3] Embrafilme fue la empresa estatal creada en 1969 para apoyar la actividad cinematográfica, pero solo cumplió un papel decisivo en la producción de películas a partir de 1974, ya con el gobierno del General Geisel, dentro del proceso conocido como la «lenta y gradual apertura política» que derivó en la Ley de Amnistía de 1979. Se produjo un acercamiento entre el Ministerio de Educación y Cultura y los cineastas que venían del *Cinema Novo*, grupo que en este periodo logró un gran apoyo financiero por parte de Embrafilme, convirtiéndose en la vertiente cultural hegemónica de un cine de autor que consiguió mayor penetración en el mercado, con films que tenían el estilo del cine independiente aun cuando fueran coproducidos por una gran empresa del Estado brasileño.

hacia la segunda mitad de los años sesenta el recurso de las alegorías. Este no puede ser reducido a un programa inmediato de denuncia programada y velada del régimen autoritario, pues comprende una gama variada de motivaciones y estrategias de lenguaje, así como una gama variada de efectos de sentido conforme a la postura estética del cineasta, su forma de organizar el espacio y el tiempo, su relación específica con el espectador.

Las alegorías entre 1964 y 1970 no evitaron el cuerpo a cuerpo con la coyuntura brasileña; marcaron muy bien este pasaje –tal vez el más decisivo entre nosotros– de la «promesa de felicidad» a la contemplación del infierno, pasaje cuyo tenor crítico no dio lugar a la construcción de un arte armonizante, diseñado con anticipación a aquella promesa, pero sugirió –como punto de observación– el terreno de la incompletud reconocida. O sea, lo mejor del cine brasileño rechazó, entonces, la falsa entereza y asumió la tarea incómoda de internalizar la crisis.

El recorrido de las alegorías

Al delinear el itinerario del cine brasileño más hacia el final de los años sesenta, tomo la alegoría como noción de referencia, común denominador que permite marcar relaciones de identidad y diferencia entre las películas. Estas presentan brechas, lagunas y tienden a colocar al espectador en una postura analítica frente a su evidente tónica de mensaje cifrado, referido a «otra escena» no actualizada en imagen y sonido. La disposición del espectador al desciframiento puede encontrar su punto de anclaje, de manera más o menos definida, cuando esta «otra escena» da señales de ser el contexto nacional tomado como una totalidad. Tal indicación será tanto más inequívoca cuanto mayor sea el impulso pedagógico de la alegoría, como es el caso de *Brasil Ano 2000* (*Brasil Año 2000* de Walter Lima Jr., 1969) y *Macunaíma* (Jaoquim Pedro de Andrade, 1969). En otros casos, aun cuando esta indicación se haga evidente, una intensa acumulación de datos genera –en la obra– el riesgo de una fragmentación que vuelve más problemática la apreciación de ese todo «nacional» tomado como supuesta referencia; aquí la tensión entre el

sentido claro y el dato absurdo continúa desafiando al intérprete, tal como sucede en una película como *Terra em Transe* (*Tierra en Trance* de Glauber Rocha, 1967). Y se da el punto extremo en el que la yuxtaposición de los datos y la fragmentación del discurso ya no permiten aquel anclaje, aparentando ir contra la vocación tradicional de la alegoría, que era la de ir del fragmento y de la incompletud a la totalización. Estamos, entonces, frente a un discurso que pone en suspenso el movimiento totalizador o, al menos, radicaliza la naturaleza enigmática del propio universo al que la alegoría se refiere (es el caso de *Bang Bang* de Andrea Tonacci, 1970).

Propongo, para el análisis, una dialéctica de fragmentación y totalización que comprende relaciones variadas entre la moldura nacional de las cuestiones y la voluntad estética de vanguardia, dos ejes decisivos en la formulación de los proyectos en los años sesenta. Estos ejes tienen pesos diferentes, porque no todas las películas que considero tienen un nítido programa de «alegoría del Brasil», la voluntad de un diagnóstico general de la nación; además, no todas están asociadas a la práctica de una ruptura estética decisiva. Esos dos aspectos a veces convergen y otras se expulsan, según el caso.

En el inicio del recorrido hay un punto de referencia. En los años sesenta, el ejemplo capital de alegoría del Brasil que se tradujo en obra de ruptura es *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (*Dios y el diablo en la tierra del sol*), film de Glauber anterior al golpe del 64, instancia típica de convivencia entre la invención formal que define un nuevo horizonte para el cine y la alegoría que resulta del afán de pensar el destino nacional en una obra-síntesis. Las condiciones se alteran después del golpe de 1964, pero eso no impide que la voluntad de actualización estética y la inclinación al diagnóstico totalizador continúen marcando la escala de los dramas o el horizonte de las parodias donde lo nacional mantiene su privilegio como estructura imaginaria de referencia. Tal imaginario se afirmó en obras de diferentes estilos, tanto del *Cinema Novo* (como *Terra em Transe*), como de la ruptura con él, como en el caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (*El Bandido de la Luz Roja* de Rogério Sganzerla, 1968) o incluso en producciones del denominado *Cinema Marginal*. Este último, en muchos casos, se rigió por la idea unificadora de la «condición periférica» como factor que tenía que instalar una perspectiva en la

representación. De todas formas, es evidente que, en el momento de inmersión más radical en la discontinuidad, el programa nacional no tiene la misma vigencia; películas como *O Anjo Nasceu* (*El Angel nació*) y *Matou a Família e foi ao Cinema* (*Mató a la familia y se fue al cine* de Júlio Bressane, 1969), y *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970) definen propuestas que, manteniendo una clara relación dialéctica con el *Cinema Novo*, demandan una discusión que privilegie la cuestión de la vanguardia.

Atendiendo a las diferencias de estructura de las películas analizadas, considero el problema de la *teleología* como baliza en las etapas de mi recorrido. Esta condensa el problema del fragmento y de la totalidad, y lo hace de manera pertinente a mi proyecto, porque instala desde el principio el problema del tiempo, en la estructura de las obras y en el mundo que ellas buscan representar. Mi universo es el de las narrativas, terreno en el que la teleología, como forma particular de organizar el tiempo, se afirma en la medida en que la sucesión de los hechos cobra sentido a partir de un punto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necesaria para que se alcance el *telos* («fin»), coronación orgánica de todo un proceso. Vigente en la narrativa clásica, el esquema teleológico tiene un momento peculiar de crisis en el cine de los años sesenta, cuando las narrativas aparentemente se «desorganizan», provocando reacciones de desagrado porque «no son concluyentes». Las películas que considero se insertan en esa década pertenecen incluso a su momento más radical. Sin embargo, frente a la teleología y a la continuidad de la narrativa clásica, lejos están de presentar una postura común; exhiben, por el contrario, una gama variada de aproximaciones y distanciamientos. Cada alegoría tiene su forma específica de articular las dos temporalidades: la de la experiencia histórica narrada y la de la propia película en su disposición interna. En consonancia con su opción en este campo, buscan también distintas estrategias de relación obra-espectador. Lo que me cabe es relacionar tales variaciones de estructura (la teleología narrativa o su negación) con los diferentes diagnósticos de la experiencia humana en el tiempo (la teleología de la historia o su negación).

En los años sesenta, el orden del tiempo se pensó –primero– como garantía de la Revolución. La alegoría presenta una textura de imagen

y de sonido discontinua; pero piensa la *historia como teleología*, asume el tiempo como movimiento dotado de razón y sentido, supone el avance hacia un *telos*. Me refiero a *Deus e o Diabo*, film en el que el *telos* es la salvación y tender a un mundo mejor es la vocación de la humanidad. El futuro –la Revolución– es el elemento que organiza y da sentido al proceso vivido. Su esquema de la historia afirma la esperanza, buscando una representación de la conciencia popular compatible con ella. El horizonte del discurso es lo universal –la vocación del hombre para la libertad–; pero el campo de acción en que se manifiesta esta historia que cumple etapas en pos de un objetivo es la experiencia nacional. Como concluí en un análisis hecho en el libro *Sertão Mar*: *Glauber Rocha e a estética da fome* (*Sertón Mar*: *Glauber Rocha y la estética del hambre*) –publicado en 1983– hay una estructura mítica, de fondo cristiano, orientando esa representación de la historia, como la nota particular de que el orden del tiempo –en el film– se compone como movimiento propio e interno a la sociedad brasileña. O sea, Glauber nacionaliza la experiencia inspiradora capaz de afirmar la vocación del oprimido para la libertad. La violencia revolucionaria –camino para superar la condición subalterna– estaría, por lo tanto, en la agenda de la nación, ya que esta tiene proyecto.

Esa teleología de la historia figurada en el film de Glauber es correlativa a una constelación de grandes esperanzas ligadas al clima anterior a 1964 y, por eso mismo, no aparece en las obras de fines de la década. A partir de películas como *Terra em Transe* y *O Bandido da Luz Vermelha*, las alegorías se hicieron expresiones encadenadas o de la crisis de la teleología de la historia o de su negación más radical, marcando un corte frente a representaciones anteriores de la historia, pasaje que encontró su término en las expresiones apocalípticas provenientes de la nueva generación que rompió con el *Cinema Novo* a fines de la década. En tales expresiones, la perplejidad y el sarcasmo se traducen en estructuras agresivas que, negando horizontes de salvación, afirman una antiteleología como principio organizador de la experiencia. Al descartar la forma programática del nacionalismo cinemanovista[4], la

[4] Ejemplos de lo que era considerado por los más jóvenes nacionalismo cinemanovista son las películas de adaptación literaria como *Menino de engenho*

nueva estética de la violencia instala el desconcierto y obliga a repensar toda la experiencia.

Dos películas marcaron la crisis de la teleología de la historia que había encontrado su más alta expresión en *Deus e o Diabo*: *Terra em Transe* y *O Bandido da Luz Vermelha*, films que permiten caracterizar el pasaje crucial de la «estética del hambre» a la «estética de la basura», una alteración del emblema del subdesarrollo vinculada a una revisión de la experiencia nacional y de su perspectiva. A partir de *O Bandido da Luz Vermelha* se delinea una bifurcación, cuando la ruptura con el pensamiento teleológico se desdobla en dos actitudes básicas. Una de ellas señala la emergencia de una antiteleología, digamos temática, en el nivel de la *organización del contenido*, donde la teleología se diluye como dato de la sociedad que se diseña pero permanece como dato formal de la representación. Tenemos, entonces, las alegorías que mantienen el fondo pedagógico y buscan (no sin problemas) el desenlace que define una moral concluyente en lo que respecta a la identidad nacional y sus relaciones con la modernización conservadora. *Brasil Ano 2000* (Walter Lima Júnior, 1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) y *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*El Dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero. Antônio das Mortes* de Glauber Rocha, 1969) son películas de cineastas que vienen del *Cinema Novo* y están insertos en un movimiento de cine de autor en relación con los parámetros de comunicación vigentes en el mercado. La otra actitud lleva la marca de la ruptura y señala una antiteleología que impregna el propio estilo de la representación, definiendo un cine más enigmático, en consonancia con el alegorismo moderno y su rechazo de la síntesis. Hay, entonces, un cuestionamiento de la base misma del proceso narrativo y su esquema comienzo-medio-fin. La antiteleología se internaliza, se vuelve principio formal. Destaco *O Anjo Nasceu* (Júlio Bressane, 1969), *Matou a Família e foi ao Cinema* (Júlio Bressane, 1969) y *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1970), donde las experiencias de transgresión

---

(*Chico de ingenio*, de Walter Lima Junior, 1966) y *Capitu* (Paulo Cesar Saraceni, 1967), o films como *Os herdeiros* (*Los herederos*, de Carlos Diegues, 1969) y *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (*El dragón de la maldad contra el santo guerrero*, de Glauber Rocha, 1969).

son focalizadas dentro de una nueva perspectiva: aquí, la dominante política del periodo se desdobla en un cine experimental en conflicto con los parámetros del mercado.

Hago esta división para dar cuenta del cambio que ocurre en la acepción misma de lo alegórico, en términos de la dialéctica entre fragmentación (que problematiza el sentido) y totalización (que quiere afirmarlo plenamente). Dialéctica que, como observé, se resuelve de manera distinta en cada película y permite comparaciones que el agrupamiento efectuado ayuda a caracterizar. *Terra em Transe* es ejemplo de esta tensión entre los dos polos dentro de una estructura compleja, dislocada pero conservada en *O Bandido*; inmediatamente la transformación de las estrategias alegóricas se da ya orientada a un esquema más tradicional de totalización, ya en dirección a la problematización más radical del sentido.

El dato central es que las metamorfosis de película a película permiten exponer la diversidad de lo que se comprende aquí bajo la noción de alegoría. Como, a lo largo de la historia, esta es una de esas nociones proteicas que reciben nuevos sentidos de acuerdo con las formas expresivas y los debates presentes en cada época, opté por acatar una sugerencia que provino de las mismas películas: a través de ellas, es posible observar el pasaje de una acepción a otra: identificar un alegorismo, tanto inspirado en la fábula didáctica o en la representación cristiana, evangélica o barroca, como en las concepciones más modernas, marcando la presencia de diferentes tradiciones a medida que el diálogo entre los cineastas avanza[5]. Como en otras circunstancias, el cine aquí incorpora un amplio repertorio; condensa en el nuevo soporte técnico trayectos que, en

---

[5] Para una demarcación más nítida del campo, un mapeamiento de las acepciones de lo alegórico sería aquí un despropósito. El lector encontrará una presentación didáctica de la cuestión en los libros de T. Todorov y A. Flecher, *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press, 1970; J. Pépin, *Mithe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Études Augustiniennes, 1976; J. A. Hansen y F. Kothe, *A alegoria*, San Pablo, Atica, 1986; así como en mi texto «Alegoria, modernidade, nacionalismo», conferência do Seminário Funarte: *Doze questões sobre cultura e arte* (1984), organizado por A. Novais. Texto publicado en febrero de 1985 (FUNARTE) y reeditado en *Novos Rumos* 16, San Pablo, 1990.

otras formas de representación, fueron recorridos en otra escala de tiempo. El cine, debido a su carácter sintético, exige –en la interpretación de las películas– una articulación que no puede desatender ninguna de las dos dimensiones de la alegoría: la de la narrativa y la de la composición visual. En el terreno de la visualidad, en general el estilo alegórico moderno está asociado a la discontinuidad, la pluralidad de focos, el *collage*, la fragmentación u otros efectos creados por el montaje «que se hace ver». Sin embargo, veremos que lo alegórico aquí puede manifestarse a través de esquemas tradicionales como el emblema, la caricatura, la colección de objetos que rodea al personaje, de modo de constituir un orden «cósmico» donde este se incluye.

Reconocidas las variantes, hay un denominador común que merece, desde luego, ser destacado: la fuerte presencia, en las películas, de una interacción entre *mise-en-scène* y comentario explícito, constante que subraya el gesto formalizador de la narración, cuando la instancia mediadora del discurso expone sus esquemas. Mi demarcación en el uso de la noción de alegoría contempla exactamente esa característica común de franca esquematización presente en las películas. Sigo, al respecto, las observaciones de Angus Fletcher en *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*, libro que ofrece una caracterización formal de la alegoría apta para dar cuenta de sus metamorfosis a lo largo del tiempo. Él muestra la discontinuidad y la yuxtaposición (pictórica) señaladas por la matriz de la modernidad; pero realza esa dimensión más amplia de las esquematizaciones presentes, desde siempre, en la alegoría narrativa: sea de agentes, de acciones, de espacios, de motivos (nivel diegético); o de la propia disposición de los procedimientos de la narración (nivel del discurso). Así, acentúa la tendencia de la alegoría ofreciendo contornos especialmente nítidos para los datos esenciales del juego, lo que no significa que un aislamiento gráfico de los elementos puestos en relación favorezca el «mensaje claro» (alegoría pedagógica), pues la propia disyunción enfática de los términos (como en el *collage*) puede ser una estratagema para realzar la ambigüedad, el enigma. En el nivel de la *mise-en-scène*, desfilan personajes cuya apariencia tiende –a su vez– a lo esquemático, a la constelación de rasgos pronunciados que los inserta en un sistema de oposiciones bien nítidas y, en el

límite, estas se componen como para mostrar abiertamente su condición de «personificaciones» de fuerzas dentro de un mundo jerarquizado (como es el caso de las figuras de *Terra em Transe*); su acción –aun en una linealidad aparentemente (o misteriosamente) simple– puede adquirir un tono de ritual, de una jornada compuesta por una búsqueda obsesiva (que puede ser de un bien sagrado: *Macunaíma*), o puede estar yuxtapuesta a acciones paralelas que la espejan de manera rigurosa en un juego de repeticiones que señala un orden cuyo horizonte es enigmático (*Matou a Família e foi ao Cinema*); en casos límite, hay una causalidad mágica que coloca a los agentes en una progresión (o convulsión) del cosmos que no siempre es unívoca en su sentido (como el caso de *Terra em Transe* y, paródicamente, de *O Bandido da Luz Vermelha*). Los espacios de esas acciones y causalidades se estructuran como microcosmos más o menos cerrados, pudiendo recibir denominaciones reveladoras (como el *Eldorado* de Glauber, la *Boca do Lixo* [Boca de Basura] de Sganzerla, el *Me Esqueci* [Me olvidé] de Walter Lima Júnior), o reiterar una característica distintiva que señala la deliberada esquematización (como los espacios vacíos de *O Anjo Nasceu* y de *Bang Bang*). En términos del discurso del film, el trabajo de la cámara, la relación imagen/sonido y el montaje pueden asumir los términos de la narración más convencional, donde el comentario queda como «embutido» en una composición de la mirada y de la audición que se conjuga más plenamente con la evolución de las acciones (como es el caso de *Brasil Ano 2000* o *Macunaíma*); o pueden afirmar un patrón de comportamiento en el que la mirada de la cámara se aleja ostensiblemente de la acción, obedeciendo a un principio de regularidad que no se siente perturbado por el tenor de lo que observa (películas de Bressane y Tonacci). Aquí el comentario demanda una nueva colocación del espectador, pues la premisa es la autoconciencia plena de la representación, punto límite en el que se explicita una alegoría del propio cine.

Separación, disposición nítida de los elementos para la mirada; espacialización, por lo tanto, de las fuerzas, de los conceptos, de la duración. Ese rasgo fuerte de la alegoría invita a una caracterización, película a película, del modo en que la narrativa representa la experiencia en el tiempo, sea en el eje de las referencias al espacio

histórico-nacional, o en el eje de la propia representación, habida cuenta de que la conciencia crítica del lenguaje y del cine marca el itinerario de los cineastas aquí tratados, con toda la carga política que la ruptura con la representación dominante adquirió en el periodo estudiado. A fines de la década del 60, la negación del cine como institución (= organización industrial + convenciones de lenguaje + consagración crítica y publicitaria en el mercado) alcanzó su punto culminante, por decirlo de algún modo, al vincular la práctica de algunos cineastas brasileños a las de las vanguardias de los años 20, en una recuperación contemporánea a la de los europeos, como Jean-Luc Godard y Jean Marie Straub.

El contexto de las alegorías: cine y cultura en los años sesenta

En la segunda mitad de los años sesenta, hubo una nueva inflexión en la conciencia de artistas y críticos en torno a la cuestión de la industria cultural en el Brasil, generada por la urbanización, por el desarrollo de los medios audiovisuales y por el *boom* de la publicidad. El mercado cultural y el de la información crecen en importancia y se transforman en área privilegiada de interés. Es el momento en que se crean las facultades de Comunicación y se aceleran las traducciones de libros de análisis de la cultura de masas y de la sociedad de consumo. En la vida cotidiana, un dato plenamente visible es el de la prominencia de los jóvenes en la vida política, en la esfera del consumo y de la publicidad, en la producción de cine, teatro, música popular. En el plano estético, la mayor expresión de la nueva conciencia, del salto cualitativo que se produjo en el proceso cultural es la Tropicalia. Las películas aquí consideradas se vinculan, de diferentes modos, a esa toma de conciencia de naturaleza más compleja respecto del juego de poder en la sociedad moderna, punto principal de la crisis de las propuestas de un arte político sustentado en el ideario nacionalista de los años cincuenta e inicios de los sesenta.

El movimiento en torno a Tropicalia implica la elaboración de una crítica acerba al populismo anterior al 64, el político y el estético-pedagógico; crítica vinculada a un autoanálisis del intelectual en

su representación de la experiencia de la derrota. Sin lugar a dudas, *Terra em Transe* se ubica en este proceso como el más alto punto de condensación, pues fue Glauber quien consiguió resolver mejor –en el plano estético– la reflexión sobre el fracaso. Él no tiene el numen paródico que veremos brotar en el tropicalismo, ni se vuelca de manera particular a la representación del universo del consumo. Sin embargo, en la medida en que realiza una decisiva internalización estilística de la crisis, él resalta la dimensión grotesca de un momento histórico y alterna la discusión política con la exhibición agresiva del *kitsch*, asociando las «desmesuras nacionales» y el extravío de la historia. Su imagen infernal de la elite del país da lugar al inventario irónico de las regresiones míticas de la derecha conservadora realizado después por el tropicalismo. Y su imagen del pueblo es la respuesta exasperada a las preguntas clásicas: ¿qué determinó el fracaso de la lucha por las reformas?, ¿qué, en la formación cultural de la gran mayoría, engendró la apatía frente al golpe de Estado?

Desde 1964, el *Cinema Novo* había buscado las respuestas; y cuando Glauber hizo *Terra em Transe*, incluyó su trabajo en un conjunto de películas muy particular que optó por el abordaje directo de la cuestión del intelectual frente al golpe y a la revolución. *O Desafio* (*El desafío*, Paulo César Saraceni, 1965), *Terra em Transe* (1967), *O Bravo Guerreiro* (*El Bravo Guerrero* de Gustavo Dahl, 1968) y *Fome de Amor* (*Hambre de amor* de Nelson Pereira, 1968) son obras que tematizan la ilusión de cercanía y la real distancia entre el intelectual y las clases populares. *Viramundo* (1964), de Geraldo Sarno, y *A Opinião Pública* (*La opinión pública*, 1967) de Arnaldo Jabor, volcadas al examen de la «alienación» –en el pueblo y en la clase media, respectivamente– pueden ser agregadas a esa serie, en la que cada película define una modalidad específica de reacción frente a los acontecimientos políticos[6]. En *O Desafio* y en *A Opinião Pública* hay un testimonio de época que me interesa particularmente para la contextualización que se hace aquí.

---

[6] Sobre los documentales del *Cinema Novo*, véanse: J.-C. Bernardet, *Cineastas e imagens do povo*, Brasiliense, 1985; J. C. Avellar, *A condição brasileira*, en P. A. Paranaguá, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 304-308; M. Freires, «Caravana Farkas: uma experiência brasileira», en *Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias* 1, vol. 3, 2009 [www.usp.br/rumores].

Primera de la serie, respuesta casi inmediata al momento de la caída, *O Desafio* trabaja el descontento, el bajón, la mezcla de apatía e inconformismo de un intelectual para quien la crisis desencadena la culpa y lo contamina todo; cualquier gesto o sentimiento se proyecta, de inmediato, en la dimensión histórico-política de la existencia. En el centro de la película, tenemos la anatomía de una crisis afectiva. De esa anatomía, me interesa recordar aquí la inmersión en la textura tan peculiar de la atmósfera cultural de la época. Hay un conjunto de situaciones que la película observa de cerca; con sus planos alargados, documenta pero no siempre suscribe: los discursos pomposos de redacción de diario sobre la necesidad de soportar sin desesperación las tinieblas de un proceso ineluctable con vistas a la luz; los *shows* de música en los que la izquierda tenía su ritual de protesta y encontraba compensación, en el plano imaginario, por las derrotas sufridas, celebrando su humanismo y su sensibilidad ante los problemas acallados por la represión. De esa atmósfera –ya sea como dato de época incluido en la experiencia del personaje o como comentario superpuesto y asumido por la narración de la película– el mundo de Zé Kéti, Edu Lobo, Elis Regina, Caetano y Bethânia recién llegados al Sur, Guarnieri, Boal, Ferreira Gullar, Carlos Lyra, Vinicius de Moraes se hace presente, da el tono emocional, ideológico. La música final –sacada de *Arena Conta Zumbi*– compone, con la imagen del intelectual ladera abajo alejándose de la criatura pobre, el momento de síntesis donde el film dirige a la platea el grito de quien vive la impotencia y el entusiasmo de la militancia, el sentimiento de la urgencia de la acción y el descreimiento respecto de su eficacia. O sea, el dolor del heroísmo imaginario, dato central retomado por *Terra em Transe* en otra clave. La presencia de la MPB (Música Popular Brasileña) en la estructura misma de *O Desafio* y el hecho de documentar el momento (1965) produce, de manera sintomática, un tipo de inserción de la música brasileña en el debate político que será ironizado por la Tropicalia en 1967-1968, movimiento cuya concepción política de la producción musical implica el abandono de los rituales del humanismo nacional-popular.

Hay documentación complementaria en *A Opinião Pública*, que bucea en el *kitsch* de las clases medias urbanas, de la televisión, del

imaginario sentimental industrializado que el *Cinema Novo* siempre miró con desconfianza. Es reveladora la mirada que la cámara dirige a múltiples manifestaciones que movilizan a los jóvenes, y definen gustos y modas. La película se mete en los estudios de TV, en las discotecas y en los bares, en los ambientes de reunión de bandas y en la «república» de estudiantes, en las filas del servicio militar. Retrocesos periódicos y programados recuperan la distancia frente a lo que se observa y, exorcizando toda posible fascinación, un discurso *over* impostado –el «discurso verdadero»– sobrepasa la interpretación de lo que vemos, imprimiéndole al documental un tono de tesis sociológica. En el discurso del locutor, el cantante de *rock*, la cultura joven, Chacrinha, el melodrama de la TV, los emblemas de la incipiente sociedad de consumo y las «supersticiones del pueblo» son tratados siempre como alienación política. El *kitsch*, estética del pasatiempo que disfraza la angustia, sería una voz del miedo imposible de incorporar, ni siquiera paródicamente; expresión del Brasil alienado, conservador, que no colmó las expectativas. A la par de la tesis expuesta por la locución *over* (superpuesta), hay en *A Opinião Pública*, impulsado por el talento y la sensibilidad presentes en la captación de las imágenes y de las palabras de los entrevistados, otro inventario del mundo urbano y de la cultura de masas que destaca la típica atmósfera que después el tropicalismo iría a incorporar como materia prima sujeta a otro tratamiento, fuera del marco sesudo del locutor que explica. En la película de Jabor, es el análisis conceptual el que predomina en los diagnósticos amargos del comportamiento del oprimido o de la clase media.

Hay, en esos diagnósticos del *Cinema Novo*, un proceso de comunicación con el país real, el reconocimiento de la alteridad (del pueblo, de la formación social, del poder efectivo) antes invisible. Y la exasperación causada por ese reconocimiento encontró verdadera explicitación en la película de Glauber. Tales explicitaciones conservan su ironía cuando se las compara con la constante histórica de extrañamiento y agresividad de los intelectuales ante el «pueblo atrasado», destituido de la cultura política que corresponde a una verdadera ciudadanía. El extrañamiento y la agresión se asumen, en los años sesenta, dentro de esa tónica de decepción ante la no correspondencia entre el pueblo real y la imagen que de él demanda

la teoría de la revolución. Sin embargo, esa reacción –llevada al límite– no deja de reponer los datos que, durante más de un siglo, justificaron las soluciones venidas de arriba, la tendencia autoritaria de los proyectos de organización nacional elaborados por intelectuales conservadores y/o llevados a la práctica por una elite pragmática, poco amenazada en su control del Estado. Esa cuestión está muy presente en los excesos y provocaciones de *Terra em Transe*, donde Glauber hace la radiografía de esa tendencia autoritaria del intelectual, poniendo sobre la mesa temas incómodos, marcados por una carga de lo estereotipado ya sedimentado en la idea de «trópico» como «complejo específico de cultura». En la reflexión sobre el poder, su película no excluye una reapropiación simbólica de lo que, en la tradición brasileña, era argumento forjado por el pensamiento conservador para acentuar la peculiaridad del país. ¿Cuál es el sentido de esa inclusión en una película de izquierda elaborada contra el golpe militar? Se trata de ver cómo Glauber concibe el papel de esas representaciones y mitos sobre el «carácter nacional» y la inferioridad del hombre tropical[7].

El estudio de las películas de Glauber implica el análisis de otras formas de apropiación de tales representaciones sobre la inferioridad. Desde 1968 venimos viendo renovarse la práctica de un tipo de *collage* que conlleva una crítica jovial a una iconografía conservadora, al tono chauvinista de un lenguaje que celebra la naturaleza tropical. Ese *collage* se desdobla, por lo general, en citas irónicas de la tradición literaria más escolar y del *kitsch* de la cultura industrializada local. Tal procedimiento puede, no obstante, plantear un interrogante acerca

[7] Esta cuestión del carácter nacional, dentro del *Cinema Novo*, no fue un tema exclusivo de la época del desengaño y la impotencia posterior al 64, aunque en ese momento se haya exacerbado. Era parte de la problemática de la Revolución tal como se pensaba antes del 64. En *Deus e o Diabo*, cuando Glauber compuso la alegoría para afirmar un punto futuro de justicia y libertad, concibió un peregrinaje y reveló un mundo apto para manifestar los rasgos nacionales que alimentaban su seguridad acerca de que las alienaciones serían superadas. En la deseada articulación de la teleología histórico-política, era necesario afirmar la capacidad de lucha del pueblo brasileño, algo que Glauber concibió a partir de las reflexiones de Euclides da Cunha sobre Canudos y de los datos de las revueltas que una sociología del *cangaço*, más contemporánea al cineasta, acentuó.

del verdadero objeto de la parodia. Dada la ambigüedad que caracteriza a la yuxtaposición de las disparidades, podemos tener lecturas opuestas: el polo nacional-arcaico del *collage* puede ser considerado de manera negativa, como signo de una precariedad que se expone para denunciar una injusticia social acallada por la ideología oficial de la prosperidad (es lo que se puede dar, por ejemplo, en el tropicalismo del 68); o puede ser leído invirtiendo el signo, volviéndolo positivo, en tanto «rasgo nacional», parte de una identidad impermeable a las variaciones de la vida económica. Este último es el caso de una lectura de la parodia, influyente en los años setenta, que pasó a celebrar el «mal gusto» como tendencia nacional y constituyó un nacionalismo *snob* de consumo, en la TV, en el llamado «cinemão», en la crítica y en la publicidad.

La polémica que desató la Tropicalia tiene que ver con la ambivalencia programada que inscribió en sus estrategias de creación, la cual abrió flancos de «domesticación» desde el momento en que la represión transformó al arte en un asunto de policía y los medios pudieron recuperar sus emblemas. De este modo, a pesar de su postura agresiva frente a las tradiciones nacionales, al *kitsch* de la cultura de masas y a la propia modernización refleja de la que formaba parte, la Tropicalia no pudo evitar una lectura recuperadora de los imaginarios que parodió o intentó disolver[8].

Tanto en el análisis de *O Bandido da Luz Vermelha* como en las comedias del *Cinema Novo* se puede estimar el juego de *collage* tal como se dio en 1968-1969, en una experiencia contemporánea al debate que

---

[8] En las décadas siguientes, hubo diferentes formas de transformación de los fracasos nacionales en objetos de culto y mucho de la tradición local –antes vista con una mezcla de discreto interés y cierta desconfianza– pasó, a partir de los años setenta, a recibir adhesiones más francas, en general basadas en la convicción de que hay mucho de «carácter nacional» en algunos excesos del cine (como en la comedia erótica o en el film de horror, para citar ejemplos del cine paulista de la Boca), de la radio, de la TV y de la vida política. Puede decirse que hay un nacionalismo postropicalista, ameno, conservador, complaciente en la consideración del mal gusto industrializado o, en una operación más amplia, en la orientación de una antropología brasileña de celebración de los rituales de identidad. Véanse: Vasconcellos, 1977; Santaella, 1984; Favaretto, 1992, 1996; Maciel, 1996; Napolitano, 2001; Naves, 2001.

surgió cuando cine, teatro y música popular pudieron componer un proceso cultural integrado, muy raro en nuestra historia. En el Brasil de aquel momento, esa integración se vivió en una atmósfera de revisión del papel del artista y del intelectual frente a la nueva coyuntura del régimen militar y de la modernización. Entra en colapso la primacía de la «concientización popular», y se busca una nueva estética que traduciría de manera consistente el esfuerzo por criticar a una sociedad que se mostraba más compleja, más mediada en sus estructuras de poder, más «otra cosa» de lo que antes se suponía. El artista abandona las ilusiones del mensaje «para el pueblo» y reconoce la calidad propia de sus interlocutores, integrantes de los sectores medios y altos de la población, particularmente de la juventud universitaria. Y se da una forma de internalizar la cuestión del público que lleva a un primer plano las llamadas «estrategias de agresión» y la búsqueda de la experiencia de choque. En su contenido, la producción artística más joven cambia su relación con la tradición brasileña de cultura de masas y con las influencias externas puestas en circulación por la industria internacional. Los autores cinematográficos, actuando en la esfera donde es fuerte la hegemonía de esa industria, buscan una nueva forma de enfrentamiento a la dinámica del mercado, lo que implica, en muchos casos, la movilización del arsenal de representaciones canónicas del *kitsch* nacional que el *Cinema Novo* había descartado en su revolución cultural (es el conocido retorno de la chanchada como referencia cultural legítima en películas como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Brasil Ano 2000* y *Macunaíma*).

Uno de los alcances de ese proceso de revisión fue la superación de un nacionalismo organicista que hacía de un concepto vago de raíces el motivo indiscutible de la tradición popular y articulaba un esquema dualista que oponía la autenticidad rural (folclore arraigado) y la descaracterización urbana (esfera de la mercancía internacional). Esa superación permitió descubrir al Brasil en la ciudad, en la cultura de los medios de comunicación, de modo tal de reorientar la discusión de temas como el de la identidad nacional, con estrategias variadas que tenían en común la crítica al chauvinismo oficial y a sus emblemas de exaltación patriotera. En el caso de la película de Sganzerla, el rechazo del dualismo produce una alteración radical del papel del cine norteamericano en la estructuración de la alegoría. El diálogo con la cultura

de masas define un estilo que, al convertirse en inventario de una estupidez generalizada, da prueba –sin embargo– de su inteligencia sin recurrir a una voz sintetizadora ajena al mundo precario que focaliza. O sea, en esta nueva estrategia no hay lugar para la locución explicativa de *A Opinião Pública* y el discurso de la impotencia asume el tono paródico tan característico de *O Bandido*.

Esa distensión, presente principalmente en 1968, no puede, sin embargo, pensarse como el rasgo dominante de todo el proceso. El humor tendió a transformarse en ironía amarga y se volvió más difícil en la medida en que avanzó el binomio represión política/salto económico y nos acercamos al país del «milagro». Año a año, el cineasta que no estaba en sintonía con el régimen vio que los hechos de la vida política se desligaban cada vez más de su concepción de los procesos sociales. Configurado el extrañamiento, fueron múltiples las formas que se encontraron para expresar ese reconocimiento de la alteridad hasta entonces descartada. La metáfora de la guerrilla –antes incluso de que la guerrilla urbana se transformara en una experiencia concreta– fue uno de los referentes para el arte producido dentro de esas estrategias de agresión dirigidas a la platea. En algunos casos, como el del *Teatro Oficina* (Teatro Taller) a partir de 1968 y el del *Cinema Marginal*, la impaciencia se desdobló en exploración de estrategias ubicadas en un más allá (o un más acá) de la representación, en la esfera del ritual que activa pulsiones y, no pocas veces, se vuelve grito expresionista. Hay una cruzada que, por el insulto, quiere movilizar. Y se ve una voluntad de síntesis, como en *Terra en Transe* y –en 1968– en la puesta de *Galileo Galilei* montada por el *Oficina:* la convivencia de una voluntad analítica y de una «estética de la crueldad» produjo una peculiar convergencia de inspiraciones –Brecht, Artaud, en especial–. En realidad, esa convergencia de inspiraciones en principio contradictorias es un dato típico del arte brasileño de los años sesenta, en el cine, en el teatro o en las artes plásticas (aquí, otras convergencias de lo analítico y de lo visceral marcaron los desdoblamientos del proyecto constructivo en su vertiente neoconcreta, sobre todo en el trabajo de Hélio Oiticica y Lygia Clark). El contexto de la modernización administrada por el régimen militar no desalentó; por el contrario, aceleró la búsqueda de otros protocolos de experiencia estética vinculados al

estudio del país. El desconcierto, lejos de un obstáculo para la creación, se convirtió en un desafío que recibió una respuesta fuerte en la actualización de las artes frente al panorama internacional de la época. Vuelto extraño el Brasil, era necesario interrogar sus representaciones. Vuelta extraña la comunicación, era necesario explorar el lenguaje. Vuelto extraño el público, era necesario agredirlo.

En la interrogación, en la exploración y en la agresión, el tropicalismo del 68 se volvió una confluencia de inspiraciones; como experiencia de montaje de lo diferente, llevó múltiples tradiciones al centro de la cultura de mercado. Abarcador en su diálogo, postuló una poética muy peculiar que lo ayudó a cumplir ese papel de síntesis ya que, en su retorno a Oswald de Andrade, hizo de la intertextualidad su mayor programa, completando, de este modo, el arco de reposiciones del Modernismo del veinte realizado por el binomio cincuenta/sesenta. Con dicha operación, la matriz digestiva de la antropofagia como respuesta a la dominación es llevada a un nuevo contexto cultural, bastante diferente de aquel que recibió el Manifiesto de 1928. Ahora el campo de batalla son los medios electrónicos, el cine y todo un aparato industrial-mercantil efectivamente presente en una sociedad donde la modernización ya cumplió algunas etapas, explicitó sus aspectos contradictorios y dejó claro que el avance tecnológico no implica un cariz libertario automático. Y la confrontación se da en el marco de una industria cultural que ya ganó experiencia en absorber la subversión y el veneno de la parodia; la lógica de la industria, finalmente, no es sino la de esa misma operación digestiva proyectada a otra escala y controlada por quien efectivamente detenta el poder[9].

---

[9] Comparar las dos antropofagias –la del proyecto de cultura nacional y la de la industria internacional– es usar la metáfora de Oswald de Andrade a contrapelo, proyectando la bandera de la vanguardia en la caracterización del comportamiento de las fuerzas que controlan el mercado o, más exactamente, en la descripción del movimiento del propio mercado; inversión que, en rigor, no hace sino recapitular, en la metáfora común, la disparidad de poderes entre el gesto irreverente de la resistencia antropofágica (la estrategia del dominado) y el ejercicio industrial del poder antropofágico (el sistema de la cultura de masas). La comparación es, sin embargo, emblemática cuando se tiene en cuenta la apetencia del *kitsch* industrial en sus avances y la actual hegemonía de los medios de comunicación internacionales en la cultura, en la política y en la guerra.

Es difícil hoy –época en que la cita es rutina de los medios de comunicación– recuperar el contexto en el que se hizo posible un programa intertextual con ese sentido de ruptura que le dio la Tropicalia, teniendo como focos –simultáneamente– la cuestión nacional y la cuestión de una estética de los medios, esferas en las que intervino dispuesta a subvertir. El resultado inmediato es conocido. Su manifestación musical, sin dudas la más característica, escandalizó al nacionalismo deseoso de purismos artesanales de la sonoridad brasileña; por otro lado, consiguió, por cierto tiempo, mantener un cariz subversivo dentro del engranaje del mercado a través de una reinvención acelerada en la composición de las canciones y en sus modos de presentación. El AI-5 (Acto Institucional n.º 5), decretado en diciembre del 68, interrumpió el flujo de esa experiencia de desconciertos. Mientras consiguió durar, ese proceso singular sustentado en plena TV fue el laboratorio de una nueva articulación entre cultura y política, experiencia-límite de pérdida de inocencia frente a la industria cultural, frente al Brasil moderno y conservador.

En su juego de contaminaciones –nacional/extranjero, alto/bajo, vanguardia/*kitsch*– el Tropicalismo puso al desnudo su propio mecanismo. O sea, llamó la atención sobre el momento estructural de las composiciones, recordando un tipo de efecto de extrañamiento que tiene mayor nitidez en las artes visuales y de *mise-en-scéne*; las que, no casualmente, cumplieron un papel fundamental en el impacto de las canciones. Por la función que tuvo en el procedimiento tropicalista, la cita se vinculó a otro protocolo de la modernidad, igualmente programático y variado en sus acepciones: la reflexión, la exhibición de los materiales y del propio trabajo de representación. Esta última, en tanto está presente en el cine, asumió una dimensión particular, dada la relación visceral de la técnica cinematográfica con el ilusionismo y la fascinación, pilares de la seducción de la industria cultural. Los films de Godard, emblema de los años sesenta, ilustran muy bien el impacto producido por esa exposición de los materiales y por la práctica intertextual más abierta, dispuesta a no esconder los ensambles entre una referencia cultural y otra, revelando la heterogeneidad de su proceso.

Durante la primera mitad del siglo, era común en los cineastas en consonancia con las experiencias del arte moderno, una postura

de defensa del cine (en tanto ideal) contra la presión industrial y mercantil vista como obstáculo al desarrollo más libre de sus potencialidades. A lo largo de las décadas, fueron incontables los cuestionamientos de la producción para el mercado en nombre de la desmitificación política o de la denuncia de la «impostura poética» de la industria. *Grosso modo*, la oposición *kitsch*/vanguardia, tal como fue propuesta por Clement Greenberg[10], se asumió como marca en la caracterización del conflicto entre un Eisenstein y la gran industria (en el capitalismo y en el socialismo) o entre la vanguardia francesa, en particular el surrealismo, y el cine clásico derivado de Griffith. En los años cincuenta/sesenta, tal marca es, de todos modos, relativizada. Los términos de la relación entre experimentalismo, compromiso modernista y los parámetros de la repetición industrial son reformulados. Ese proceso, en el cine, fue conducido por los jóvenes de los «*cinemas novos*», con Godard en la posición-clave. Abandonando el rechazo radical a la cultura de mercado, la experimentación de ese cineasta propuso, en cada film, una discusión del cine dentro del cine, no excluyendo, en una primera etapa de la carrera, el homenaje a segmentos de la industria hollywoodense. Tal postura vino a responderle a la tendencia a la separación radical de las esferas (cine de arte, cine comercial) y, en el terreno por excelencia del cine más inventivo, produjo una nivelación, una contaminación antes indeseable. Entre otras estrategias, el cine de Godard coloca, codo a codo, la referencia a la literatura más erudita y un homenaje al *star* del cine clásico, la cita de Borges y el enredo de *science-fiction*, el melodrama folletinesco de un *noir* romántico y la discusión filosófica acerca del existencialismo, el *rock and roll* y Merleau-Ponty, Marx y Coca-cola, Picasso y Humphrey Bogart. En resumen, en sus películas conviven sin jerarquías, retazos de cultura erudita, segmentos del arte moderno y emblemas de la industria cultural. Montaje *sui generis*, este cine hace confrontar diferentes universos, provocando una reflexión nueva sobre la sociedad de consumo; reflexión muy propia de una generación para la cual lo

[10] Véase C. Greenberg, «Avant-garde and kitsch», en B. Rosenberg y D. White (orgs.), *Mass Culture: the Popular Arts in America*, Nueva York, The Free Press, 1957.

cotidiano compuesto de historietas, cine norteamericano, carteles publicitarios, música popular, *gadgets* de todo tipo es un dato de formación ineludible. Viene a atravesar su relación con el arte erudito y la tradición literaria, en un mosaico de experiencias que los años sesenta, en diferentes países, legitimaron como material artístico.

Si consideramos esa incorporación de los objetos y de las imágenes banalizadas, hay en la mirada de ese cine cierto paralelismo –no sin diferencias– con el gesto del artista *pop* en su relación con los íconos de la sociedad de consumo, su cotidiano, su ambiente. Ya se discutió mucho sobre el grado de adhesión crítica (al mundo de la mercancía y de la publicidad) presente en esos gestos de incorporación, tanto en las reproducciones *pop* como en las citas de cine. Dicho debate, referido principalmente a los estatutos de la parodia y del pastiche, ganó un lugar prominente en los años más recientes, cuando la disolución de los idearios de vanguardia y el avance de la cultura de mercado definió una nueva configuración en la cultura. En los años sesenta, el *Pop Art* en los Estados Unidos incorporó el mundo del consumo al circuito del arte de galerías, en una experiencia que significó la reconciliación del artista con su «ambiente nacional»; la ironía y el estilo *cool* de las reproducciones y collages *pop* manifestó una deliberada ambigüedad, no habiendo –de parte de los artistas– preocupación por favorecer la posible lectura de su trabajo como crítica de la cultura de masas; permaneció el lacónico «las cosas son lo que son», bellas porque son horribles, como respuesta a las reacciones de extrañamiento. Es distinta la dinámica del *Pop Art* en Europa, donde su práctica se vinculó a debates de naturaleza política que pusieron en cuestión el consumo y, dentro de ese tópico, el ajuste de cuentas con los signos de doble sentido del «desafío americano». En países como Brasil, la cuestión *pop* se mezcló con el problema de la dominación cultural vía mercado, y los artistas que incorporaron sus estrategias fueron más incisivos en el sentido político de sus citas[11].

---

[11] Véase A. Huyssen, «The cultural politics of pop», en *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1968; y O. B. Fiori Arantes, «Depois das vanguardas», en *Arte em revista* 7, San Pablo, 1983 (incluido en A. Amante y F. Garramuño (eds.), *Absurdo Brasil: polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000).

Si consideramos esa diversidad de perspectivas, el cine de Godard, en lo que se liga con el *pop*, es un buen ejemplo del modelo europeo caracterizado por Andreas Huyssen, donde la dimensión crítica, en consonancia con la tradición de la vanguardia, produce una creciente politización del *collage* a partir de una relación inicialmente más distendida con la cultura de masas. Su movimiento a lo largo de la década resalta las tensiones con esta, en un trayecto que tomo como paradigmático justamente porque condensa rasgos que atraviesan una generación. Aproxima experiencias de artistas cuya postura frente a la cultura industrializada presenta analogías y señala una identidad de soluciones estéticas que, especialmente fuera de los Estados Unidos, orientaron una cultura que se hizo más y más de oposición a los parámetros vigentes. Si, en una primera etapa, dicha oposición no significó un rechazo radical del mercado, este no tardó en configurarse por la misma fuerza de las tensiones existentes, y el final de la década polarizó la polémica del «ser o no ser mercancía», tanto en Europa como en Brasil. En Godard, las tensiones se agudizaron en la medida en que la incorporación de elementos del cine de género se tradujo en obras que fueron alejándose cada vez más del imperativo de la legibilidad inmediata, del primado de la facilidad de acción, componiendo una textura de narración y comentario que hacía ostensible la factura y acentuaba el aspecto conferencia-ensayo de las películas. En el diálogo con las imágenes de la industria, se afirmó una fuerza dispuesta a exponer su «modo de producción», forma que tanto podía remitir a Brecht como al constructivismo, pero no a Hollywood. Había, en la singular presencia de géneros clásicos (sus elementos estaban ahí pero no su estructura), una intertextualidad más obvia; sin embargo, el dato central fue la permanencia de un movimiento conceptual de pensar la imagen y el sonido en la factura de la obra. Conducido en un tono afín a las vanguardias de comienzos de siglo, tal movimiento conceptual se desdobló en la radicalización deconstructiva de Godard al final de la década. En un movimiento paralelo, el trabajo de los jóvenes cineastas brasileños culmina, en la misma época, en experiencias como *Câncer*[12], *O Anjo Nasceu*, *Matou a*

[12] El film de Glauber recién fue concluido en 1972, en Cuba, pero la filmación, hecha en 1968, anticipó lo que sería la estructura de la película una vez

Família e foi ao Cinema, *Bang Bang*, *Jardim das Espumas* (*Jardín de las Espumas*, Rosemberg, 1970).

Frente a los protocolos de la cultura de masas por un lado; y la tradición de las vanguardias históricas, por el otro, tales experiencias de los años sesenta demandan un régimen de lectura original, atento a su proceso específico. Su crítica tuvo como objetivo el universo de la industria cultural; pero dejó de lado la utopía de la creación de un mundo a salvo de la contaminación de los medios de comunicación. En la nueva interacción con el *kitsch*, se disloca el terreno de la negatividad: esta se quiere ahora una yuxtaposición provocativa de esferas de la cultura antes separadas, manteniendo de manera simultánea (y desconcertante) las referencias antitéticas sin aparente jerarquía. Dato decisivo, dicha yuxtaposición de esferas de la cultura articula un proyecto dotado de un *pathos* muy peculiar, propio de quien –en aquel momento– estaba comprometido en la alteración de las relaciones entre vida y lenguaje, arte y vida cotidiana. Hay un malestar en la jovial colección de citas godardianas, un rasgo romántico (en este caso, en el sentido contrario al de la razón cínica actual) que se vuelve más nítido cuando se lo observa a partir de los desdoblamientos posteriores del cine[13]. Malestar que no está ausente en el jovial film de Sganzerla y se muestra con toda nitidez en las películas de Júlio Bressane realizadas en 1969. Acentúo esta idea de *pathos*, de desgarramiento de una generación en el cuerpo a cuerpo con los medios de comunicación, porque estas son condensaciones de experiencia y expresión no tan evocadas en la consideración del 68 y, en particular, de la producción brasileña en torno de y posterior a Tropicalia.

---

compaginada, ya que las apuestas decisivas fueron la experimentación con el plano secuencia y la improvisación de los actores. No concluida en 1968, *Câncer* permanece como referencia hoy indispensable pero, en su momento, su participación en el debate estuvo limitada a los pocos que tuvieron acceso a la experiencia y estaban cerca de Glauber. En tanto creación del cineasta, integra el ciclo de experimentaciones del cine brasileño entre 1968 y 1974, debiendo ser considerada en cualquier análisis más amplio del conjunto de la producción.

[13] Para un comentario sobre las transformaciones del cine, y en particular de la función ejercida por las citas en las películas de los años setenta/ochenta, véase I. Xavier, «Do metacinema ao pastiche industrial» («Del metacine al pastiche industrial»), *Folhetim* 434, 12 de mayo de 1985.

En Brasil, el año 1968 terminó con la imposición del AI-5, el golpe dentro del golpe, demarcación política que estableció una relación muy nítida entre el cariz agresivo del cine experimental aquí realizado a partir del 69 y la clausura definitiva del régimen. Hay, en el conjunto de la producción rotulada como *Cinema Marginal* (1969-1973), componentes que señalan dicha relación: el tono apocalíptico de los discursos, la referencia a la represión, a la violencia, a la tortura. Pero la diversidad de estructuras que puede encontrarse –un film de Tonacci es muy distinto de un film de Rosemberg o de João Silvério Trevisan– deriva de la inserción de los diferentes films en contradicciones que corresponden a procesos de la cultura cinematográfica ya en marcha incluso antes de la clausura política más radical. Por ejemplo, mucho de lo que *O Bandido da Luz Vermelha* propone en términos de una «estética de la basura», ya en 1968, tiene su desdoblamiento en la producción paulista de Carlos Reinchenbach, João Calegaro, Antônio Lima. En conjunto, las películas presentan esa amalgama de empuje visceral, grito expresionista y tendencia constructiva que, en variadas proporciones, traduce la relación de los artistas con la crisis brasileña de ese momento. Revelan un diálogo especial entre cine y teatro en sus tendencias a ritualizar de manera provocativa la liberación sexual, la demolición de las «tradiciones cristianas» asociadas a los dueños del poder. El cuadro de propuestas estéticas le da expresión a un abanico de subculturas de grupos marginados dentro del contexto patriarcal donde, en ese momento, el provincianismo recibía la bendición del gobierno militar. Este abanico, a su vez, lleva la marca de propuestas alternativas que se discutían en el Primer Mundo (movimiento *hippie*, psicodelia, derivaciones de la contracultura, revolución de las costumbres, cultura de la droga), en un diálogo cuya versión emblemática fue la jornada del *Living Theatre* en el Brasil a fines de la década. En el seno de la revolución de las costumbres, son evidentes las derivaciones más somáticas de una cultura de la autenticidad, activada desde la posguerra por el existencialismo y retomada por los jóvenes en su crítica al sentido común y a los límites del lenguaje y del decoro burgués (hipocresía del poder, sermón paterno). Dicha cultura, hasta el 68, mantuvo relaciones más o menos tensas (que no excluyeron puntos de convergencia) con los segmentos militantes de la juventud (movimiento

estudiantil, partidos, organizaciones revolucionarias). Después del AI-5, constituyó una matriz vigorosa de expresión, no precisamente de una fuga pura y simple de lo político –como muchos quieren– sino de un estilo de oposición al orden en que la dimensión de la cultura pasó a primer plano y, por eso mismo, articuló de manera muy directa las transgresiones de la vida cotidiana con la producción artística. Tal como ocurriera con la fase del *underground* norteamericano todavía influenciada por la generación *beat* (década del cincuenta), esta expresión de lo que aquí denomino subculturas viene a articularse, en el Brasil de 1969-1970, a un momento de iconoclasia radical bien al estilo del antiarte, que explota, por primera vez, en Europa durante el periodo de la Primera Guerra Mundial.

Hay una noción generalizada, internacional, de crisis de la cultura. Y la propia radicalidad de la situación brasileña a fines de los años sesenta confiere a ese proceso un tono apocalíptico, en el sentido de una destrucción/reconstrucción total: dato que se expresa en la inclinación mítico-ritual típica del teatro y del cine. De ese laboratorio de experiencias, mi recorte destaca la vertiente más empeñada en la elaboración formal, con espíritu de geometría, encarnada en Bressane (antes de la época de la productora Belair en que se asoció con Sganzerla) y Tonacci. Ellos cargan con mucho de esa crisis de la cultura, de esa desconfianza de los protocolos del lenguaje y comportamiento aferrados a un orden inicuo, pero presentan un trabajo en el que el dato estético más notorio, junto con un claro tono de agresión, es la precisión formal, el rigor de las construcciones, del encuadre, del montaje, de la banda de sonido. Como otras propuestas estéticas del momento –en el teatro, en las artes plásticas, en la música– tratan de colocar al espectador en una nueva situación, aquí con la particular característica de un gusto por la creación de estructuras recurrentes y simetrías que potencian la percepción de la forma (o sea, del propio cine). La tendencia a romper con la «cuarta pared» (teatro) o con el «objeto ofrecido a la contemplación» (artes visuales) tiene, en el cine, limitaciones muy particulares. Estas fueron trabajadas por los cineastas con diferentes tácticas de provocación, y hay películas que presentan una de las soluciones a ese problema: puedo decir que es la que más confía en la fuerza de las estructuras. En este sentido, excluyo las propuestas del llamado

Cinema Marginal que presentan otras expresiones de la crisis, otras tácticas, películas en las que una alegoría del Brasil se configura también con toda nitidez, así como las apuestas de respuesta directa a las películas de Glauber (como, por ejemplo, el *Jardim das Espumas*, de Luiz Rosemberg, u *Orgia* [*Orgía*] de Trevisan). O sea, no hay aquí un balance del *Cinema Marginal*. Frente a la diversidad de lo experimental brasileño, discuto el sentido en que se encamina la potencialización de la forma: su fuerza de negación en aquel momento.

El corto periodo que focalizo tiene ese cariz de «situación límite» en el que se hacen más densos los enfrentamientos: es el momento clave de la lucha ideológica, política, cultural, militar cuyo resultado selló la consolidación del cuadro institucional que patrocinó la modernización brasileña posterior hasta donde le alcanzó el aliento, con la correlativa demarcación de los espacios de la oposición y de las propuestas alternativas. Estas no se disolvieron *ex abrupto*, marcaron continuidades y constituyeron una disonancia frente al proyecto mercantil dominante en el nacionalismo de los años setenta, época cuya tónica fue el avance de los medios electrónicos de comunicación, la hipertrofia de la TV en Brasil y la recuperación de Hollywood en el escenario internacional.

El proceso brasileño de los años sesenta/setenta tuvo puntos de contacto bien nítidos de demarcación política que han favorecido los diagnósticos de la cuestión de la cultura a partir de su relación más inmediata con el régimen militar (se definieron, por ejemplo, ciertas características de la juventud de los años setenta como propias de la «generación AI-5»). Y mucho de lo que, en términos artísticos, se expresó como decepción, nihilismo, vaciamiento de los proyectos alternativos, corrió por cuenta del curso local de las transformaciones en la educación y de la organización mayor del sistema de telecomunicaciones que promovió la integración nacional bajo fuerte tutela conservadora. Sin embargo, es necesario observar los cambios ocurridos en la cultura a partir de una referencia más amplia que la que ofrece la evolución política interna. La disolución del imaginario de la vanguardia y la atomización de la vida cultural en la esfera no administrada por la industria electrónica tienen una dimensión internacional; pertenecen a un cuadro en el que Brasil se integra en condiciones precarias, lo que vuelve aquí

desprolijos ciertos procesos más profundos de la vida urbana generados por la modernización técnico-económica, particularmente lo que puede denominarse nuevo régimen de la subjetividad[14].

Un cierto cine de citas vino para quedarse. Los años sesenta y setenta mostraron los múltiples caminos de los programas intertextuales, con la propia industria adaptando otras experiencias del arte contemporáneo, en particular el desafío –cuestión central en ella– del exceso de redundancia, de la contaminación visual y sonora. Para enfrentar una cultura en que todo parecía ya haber sido inventado, la cita programada se volvió un método industrial. El producto más rutinario de los medios de comunicación ya aprendió a exhibir su saber sobre su condición de simulacro sin el gesto crítico de la parodia, pastiches conscientes de su distancia frente al modelo imitado, tranquilos en su juego, una vez que juzgan que hay algo anticuado en la idea de mensaje y de realismo o –en otra clave– en el deseo de ruptura. El programa intertextual, como género de la industria, es modesto, sin mesianismos, muchas veces frívolo. En su seguridad, hace que la rebeldía de los años sesenta asuma aires de *boyscout* cuando se la observa sin la debida conversión de escala que permite recomponer la dimensión propia de ese contexto donde se acuñó la fórmula del «poder joven». Contexto en el cual, en Brasil, la experiencia de Tropicalia, con su doble movimiento (afirmación utópica y pérdida de la inocencia), encarnó el punto máximo de tensión en su inserción dialéctica en la moderna cultura de mercado, con la adhesión (al momento técnico de esa cultura) y la crítica (al contenido de sus representaciones). Por un lado, porque movilizó el dinamismo de lo moderno para intentar una radicalización de su poder disolvente de la cara patriarcal, cosa de familia, de la tradición nacional. Por otro, porque trajo hacia el interior de ese dinamismo moderno una lectura de esta tradición que, aunque irreverente, marcó una continuidad de las referencias y subrayó lo que había de «cuestión nacional» en aquella esfera del proceso cultural más nítida en su internalización.

---

[14] Retomo aquí la observación realizada por Vinicius Dantas e Iumna Maria Simon al comentar el horizonte de «quiebra de proyectos» posterior a la atmósfera densa de 1968, en el artículo «Poesia ruim, Sociedade Pior» («Poesía mala, Sociedad peor»), *Novos Estudos-CEBRAP* 12, San Pablo, junio de 1985, pp. 48-61.

Mi trabajo focaliza, pues, un capítulo especial dentro de la serie de transformaciones por las que pasó la articulación entre el influjo externo y la experiencia local en el arte brasileño. Capítulo en el que el cine consiguió resolver la oposición nacional/extranjero para dar expresión original a una determinada coyuntura del país. Capítulo en el que el año clave de 1968 cristalizó el contexto tropicalista como realidad heteróclita, desdoblamiento de experiencias apoyadas en movimientos anteriores desde el Modernismo. Movimientos que, en algunos casos, habían marcado la conjunción de actualización estética y definición de un proyecto nacional, de manera de conciliar las dos teleologías: la de la idea de vanguardia (plano estético) y la de la idea de identidad nacional en construcción (plano ideológico-político): recordemos el *Cinema Novo*, el *Teatro de Arena* y el *Teatro Oficina* (primera fase) en su indagación de la «realidad brasileña». Y, en otros casos, habían marcado la disyunción entre estos dos polos (nacionalismo y vanguardia), como sucedió con el concretismo en su primera formulación en los años cincuenta y con el grupo de *Música Nova* (Música Nueva) con su manifiesto antinacionalista de 1964.

Considerado este trayecto de conjunciones y disyunciones entre idearios de vanguardia e idearios nacionalistas, lo que vemos –entonces– a fines de los años 60, es un particular entrecruzamiento de las tendencias, claramente catalizado por la dominante política de la década. Esta permitió que la expresión mayor de la crisis del nacional-populismo en una obra como *Terra em transe*, el teatro de agresión incentivado por el *Teatro Oficina* a partir de *O Rei da Vela* , el constructivismo de la Poesía Concreta, segmentos del grupo *Música Nova* en su derivación *pop*, el arte ambiental del neoconcretismo y la línea evolutiva trazada por la *Bossa Nova* formaran todos una amalgama del contexto tropicalista. Punto de condensación que, en la marcha misma del proceso, se manifestó –a su vez– como una especie de estación terminal de las articulaciones entre la cuestión nacional y la vanguardia, por ser la crisis de dos teleologías: la del proyecto de liberación nacional y la del programa de las vanguardias, especialmente el de sus tendencias más marcadas por la exaltación industrialista.

Un dato significativo: los artistas brasileños, interactuando con los medios de comunicación, promovieron el encuentro de dos diferentes proyectos de la modernidad brasileña exactamente cuando la

experiencia del arte *pop*, en el capitalismo avanzado, instalaba la relación entre estética y mercado en nuevos términos (más cercanos a la cultura de masas), señalando transformaciones que, en seguida, ganarían terreno y confirmarían su sentido antiutópico de disolución de la imagen del artista como héroe de la ruptura. En esa especie de umbral de la «condición posmoderna», el proceso cultural brasileño de los años sesenta produjo un espacio de creación en el que, en los avances y retrocesos, prevaleció todavía la matriz de las vanguardias, antes y después del AI-5. En el escenario nacional, la experimentación y el cine alternativo encontraron la brecha para una manifestación de grupo vigorosa, antes de atomizarse dentro de la institucionalización más decisiva que, también aquí, se configuró con fuerza creciente en la medida en que avanzó la década del setenta.

Bibliografía

Avellar, J. C. (2003), *A condição brasileira*, en P. A. Paranaguá, Madrid, Cátedra.

Bernardet, J.-C. (1985), *Cineastas e imagens do povo*, San Pablo, Brasiliense.

Dantas, V. y Simon, I. M. (1985), «Poesia ruim, Sociedade Pior», *Novos Estudos-CEBRAP* 12, San Pablo.

Favaretto, C. F. (1992), *A invenção de Hélio Oiticica*, San Pablo, Edusp.

— (1996), *Tropicália: alegoria, alegria*, 2 ed. rev., San Pablo, Ateliê.

Fiori Arantes, O. B. (1983), «Depois das vanguardas», *Arte em revista* 7, San Pablo.

Freires, M. (2009), «Caravana Farkas: uma experiência brasileira», *Rumores - Revista de Comunicação, Linguagem e Mídias* 1, vol. 3, [www.usp.br/rumores].

Greenberg, C. (1957), «Avant-garde and kitsch», en B. Rosenberg y D. White (orgs.), *Mass Culture: the Popular Arts in America*, Nueva York, The Free Press.

Hansen, J. A. y Kothe, F. (1986), *A alegoria*, San Pablo, Atica.

Huyssen, A. (1968), «The cultural politics of pop», *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington, Indiana University Press.

Maciel, L. C. (1996), *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.

Napolitano, M. (2001), *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, San Pablo, Annablume.

Naves, S. C. (2001), *Da Bossa Nova à Tropicália*, Río de Janeiro, Zahar.

Paranaguá, P. A. (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra.

Pépin, J. (1976), *Mithe et allégorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, París, Études Augustiniennes.

Santaella, M. L. (1984), *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*, San Pablo, Nobel.

Todorov, T. y Flecher, A. (1970), *Allegory. The Theory of a Symbolic Mode*, Ithaca, Cornell University Press.
Vasconcellos, G. (1977), *Música popular: de olho na fresta*, Río de Janeiro, Edições do Graal.
Xavier, I. (1985), «Do metacinema ao pastiche industrial», *Folhetim* 434.
—, [1984] (1990), «Alegoria, modernidade, nacionalismo», conferência do Seminário Funarte: *Doze questões sobre cultura e arte*, organizado por A. Novais. Texto publicado en febrero de 1985 (FUNARTE) y reeditado en *Novos Rumos* 16, San Pablo.

Filmografía

Bressane, J., *Matou a Família e foi ao Cinema*, 1969.
—, *O Anjo Nasceu*, 1969.
Dahl, G., *O Bravo Guerreiro*, 1968.
Diegues, C., *Os herdeiros*, 1969.
Jabor, A., *A Opinião Pública*, 1967.
Lima Júnior, W., *Menino de engenho*, 1966.
—, *Brasil Ano 2000*, 1969.
Pedro de Andrade, J., *Macunaíma*, 1969.
Pereira, N., *Fome de Amor*, 1968.
Rocha, G., *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964.
—, *Terra em Transe*, 1967.
—, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969
Rosemberg, L., *Jardim das Espumas*, 1970.
Saraceni, P. C., *O Desafio*, 1965.
—, *Capitu*, 1967.
Sarno, G., *Viramundo*, 1964.
Sganzerla, R., *O Bandido da Luz Vermelha*, 1968.
Tonacci, A., *Bang Bang*, 1970.
Trevisan, J. S., *Orgia ou o Homem que Deu Cria*, 1970.

CHILE
Crítica y crisis en el *Nuevo Cine*

Iván Pinto

El *Nuevo Cine Chileno* irrumpe en un contexto socialmente agitado. Pertenece y participa de un imaginario que intenta remover las estructuras, buscar nuevos referentes y romper fuertemente con la tradición. En lo político, esto coincide con la crisis del gobierno de Eduardo Frei y el ascenso de la opción allendista a fines de la década de 1960, que dará inicio al gobierno de la Unidad Popular (1970-1973).

En el marco del surgimiento de un cine universitario, así como de una cultura cinéfila que se cristalizará en los festivales promovidos por Aldo Francia, el *Nuevo Cine Chileno* es tanto una crítica a las condiciones sociales, políticas y económicas de los más pobres, como la crítica y renovación de un lenguaje cinematográfico de forma enfática. Es, en sí mismo, una *estructura afectada* que absorbe y reconfigura los procesos sociales. Proponemos leer esto bajo el signo de la *contradicción*, comprendiendo una doble dimensión de la operación cinematográfica anidada tanto en la fábula –argumento, trama, personajes, temas– como en su tratamiento –operaciones formales, uso de los materiales, quiebres al interior de un sistema expresivo. En esta doble dimensión, hay una voluntad explícita por vía de los procedimientos formales de romper con un sistema «clásico» de la representación, así como de exponer la materialidad fílmica del propio cine. Los films que abordaremos ejemplifican de modo nítido la emergencia de un cine que entonces no solo ha querido transformar las estructuras sociales de un periodo, sino también remover las propias, someter a crítica al propio cine.

El giro político de fines de los sesenta

La segunda mitad de la década de 1960 debe comprenderse como la época de una sociedad en ebullición, con profundas transformaciones en términos sociales y culturales que se cristalizaron políticamente con el ascenso de Salvador Allende bajo el principio de una «revolución socialista y democrática» en el periodo de la Unidad Popular. Cinco años antes, el país abrazaba el principio de la «revolución en libertad» del demócrata-cristiano Eduardo Frei Montalva, quien –apadrinado por Estados Unidos y la llamada «Alianza por el progreso»– impulsó la nacionalización del cobre, la reforma agraria y una mayor integración social con planes de desarrollo. Al mismo tiempo, en los años que van de 1964 a 1968 asistimos a un proceso de izquierdización de amplios sectores que posee muchas capas, pero cuyo eje central es el de una movilización de los actores sociales en el marco de una crisis largamente incubada de un proyecto de modernización que no daba abasto[1]. ¿De qué manera las necesidades del momento logran que en muy poco tiempo una sociedad cambie el rostro visible que la hacía reconocible? ¿Cómo se expresa esto en manifestaciones simbólicas y artísticas, específicamente en el cine?

En un lúcido análisis del campo cultural y el imaginario político del periodo, el sociólogo Tomás Moulián ha definido estos años como los del surgimiento de una concepción historicista de mundo, donde la revolución social había pasado a ser no solo posible sino necesaria e inminente. Entre otros aspectos que destaca, señala que el marxismo se volvía una «filosofía popularizada», adquiriendo con ello una capacidad movilizadora por vía de un conjunto de ideas-fuerza, proyectándose como una revolución cultural donde la

[1] Luego del gobierno derechista de Jorge Alessandri (1958-1964), de orientación empresarial y tecnocrático, Eduardo Frei asumió con un plan de desarrollo social con énfasis en una reforma agraria tendente a una mejor distribución de la tierra, a la creación de cien mil nuevos propietarios agrícolas y a una legislación de sindicalización campesina. Y, junto a esto, el proceso de «chilenización del cobre» (con control estatal mayoritario) con el incremento de la producción, la construcción de sesenta mil viviendas anuales, el derecho al voto de los analfabetos y una reforma educacional moderna (C. Gazmuri *et al.*, 1996: 72 y 76).

política se vivenciaba como «praxis» con el objetivo central de la emancipación: «Eso llevaría al florecimiento de un nuevo tipo de hombre, libre de las alienaciones del mundo mercantilizado y deshumanizado. El cambio en las relaciones sociales de producción es la "llave de paso" no el fin en sí mismo. Es la condición necesaria pero en ningún caso suficiente, para la creación del *hombre nuevo*», sostiene Moulian (1992: 8). Dentro de los factores para el surgimiento de tal concepción de mundo, este investigador señala la influencia de la revolución cubana y la revolución cultural china, que acaparaban la esperanza general de una renovación dentro de la propia izquierda y la disidencia al interior de ella que criticaba los «socialismos reales» de la era Kruschov, junto con una interrogante por los propios métodos para llegar a la revolución[2].

En el Chile de esa época y pensando en los cambios ocurridos al interior de los propios partidos políticos, las ideas circulantes y los sucesos históricos, podemos hablar de un verdadero giro histórico donde se destacan algunos hechos que establecen el contexto social del ascenso allendista.

Por un lado se verifica un viraje a la izquierda en amplias zonas del campo político y cultural. Hacia 1965, en Concepción, se forma el Movimiento de Izquerda Revolucionaria (MIR) que, inspirado en gran medida por la revolución cubana, promulgaba una vía armada al socialismo y que adquirirá presencia y relevancia hacia 1969 con las primeras acciones que alcanzan visibilidad pública (asaltos a bancos)[3]. Hacia 1967, dentro del Partido Socialista (PS) triunfa un sector liderado por Carlos Altamirano con un explícito apoyo a la vía armada. Por su parte, dentro de la Democracia Cristiana (DC), partido gobernante, se producirá una crisis creciente desde 1965 que llega a un punto alto dos años más tarde durante una Junta Nacional

---

[2] Moulián (1992) también señala el antecedente de Gramsci (una renovación antieconomicista dentro del marxismo), así como los planteamientos de Regis Debray («una revolución dentro de la revolución»), el aporte crítico de los «dependentistas radicales» (vs. los procesos modernizadores/desarrollistas) y la transformación al interior de la Iglesia.

[3] Sobre el origen del MIR, véase E. Palieraki, «La opción por las armas. Nueva izquierda revolucionaria y violencia política en Chile (1965-1970)», *Polis* 19, 2008, p. 7. [http://polis.revues.org/3882].

presidida por un sector rebelde que exigía la aceleración de los procesos de reforma, y que termina en una ruptura interna entre 1968 y 1969, con la renuncia al partido por parte del sector rebelde (Gumucio, Pérez, Chonchol) para formar el Movimiento de Acción Popular (MAPU) que apoyará a Allende.

En segundo lugar, un elemento que marca el clima social de estos años se refiere a las reiteradas tomas, paros y protestas protagonizados por agentes sociales de diversa índole, como pobladores, campesinos, trabajadores fiscales y estudiantes, que se generalizan en los últimos años del gobierno de Frei (Garcés, 2005: 58). Los paros de los trabajadores conformaron un escenario habitual durante el mandato de este último. En 1966 el paro de los obreros del cobre deja siete muertos tras una fuerte represión; en 1967, con un paro nacional, la CUT (liderada por el Partido Comunista-PC) protesta contra los llamados «bonos de ahorro»; y también queda un saldo de algunos muertos[4]. En ese marco, la explosión culturalmente más significativa viene dada por el movimiento estudiantil. El hito definitivo es la Reforma Universitaria y la toma de la casa central de la Universidad Católica en 1967, que causa un gran revuelo en la opinión pública. Según Brunner y Catalán (1984: 358), esta acción se manifiesta como una doble impugnación por parte del movimiento estudiantil:

> la impugnación de las instituciones arcaicas que –como la UC y el latifundio– respondían a un pasado cuyas bases sociales y de poder habían periclitado, y la impugnación de un orden cultural que gravitaba fuertemente en torno a los elementos de la tradición y el establishment intelectual.

---

[4] Gabriel Salazar se refirió a la explosión a fines de los sesenta de este tipo de acciones, destacando el rol de las huelgas de empleados públicos de 1968 en tanto manifestación de una «ruptura del clientelismo político que había intentado construir la elite administradora de la recomposición y crisis del nacional populismo» (Salazar, 2006: 298 y ss.). También identifica otros hitos políticos en ese proceso de movilización y agitación callejera en torno a paros de la CUT, el CTE, entre otros: «El simple paro de actividades fue así dando lugar al predominio de la "toma del espacio clave". Tal cambio involucraba, obviamente, el tránsito desde una pasiva actitud de descolgamiento a otra, más agresiva, de ejercicio de poder. Con ello la desclientelización simple se transformaba en la eventual construcción de un proyecto alternativo» (*op. cit.*: 240-250).

En un verdadero *tour de force* mediático que dura varias semanas, donde intervienen actores académicos, estudiantiles, políticos y eclesiásticos, se produce un hito público con la instalación en el frontis de la casa central de la pancarta «Chilenos: *El Mercurio* miente»; consigna que sin duda cala profundo ya que expresa la contestación de una juventud movilizada contra los discursos hasta allí legitimados de la aristocracia chilena y su prensa. Se trata de protestas que no solo involucran a estudiantes, sino a un movimiento juvenil más amplio comprometido con su tiempo y sensibilizado por la situación social. Los grupos social-cristianos, por ejemplo, en agosto de 1968 protagonizarán la toma de la catedral, promovida por el movimiento Iglesia Joven, en protesta contra el vínculo eclesial con la burguesía. Y todo esto ocurre en un ambiente convulsionado en lo local, pero también marcado por compromisos y marchas en solidaridad con Vietnam, Cuba, contra el imperialismo, etc.; como cuando la Federación de estudiantes promueve la suspensión de la celebración anual de «La Fiesta de la Primavera» en un llamado a la solidaridad con los estudiantes mexicanos por la masacre de Tlatelolco (2 de octubre 1968), y que termina en una confrontación abierta con las fuerzas policiales y el Ministerio del Interior.

De este modo, estamos frente a un contexto políticamente agitado que avanza hacia una crisis del gobierno de Frei a fines de 1969 (con un presidente presionado por la izquierda, inmovilizado por la derecha y que ideológicamente se había quedado solo, según relata la biografía), y además con una sociedad en plena ebullición, que parecía haber despertado y que sometía a una crítica profunda las bases de la estructura social del momento. Porque es el campo de la política el que parece haber cambiado, el que busca ampliarse con nuevas posiciones ideológicas, nuevos actores sociales, y nuevas formas de expresión radical. Es en ese marco donde también el *Nuevo Cine Chileno* encuentra su apogeo.

El cine universitario

Con la fundación del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile en 1957 por Sergio Bravo y Pedro Chaskel, y con la

creación dos años antes del Instituto Fílmico de la Universidad Católica por Rafael Sánchez, ya desde fines de los años cincuenta podemos hablar de un verdadero movimiento de cine universitario: un cine de corte exploratorio, social y en gran medida documental (Stange y Salinas, 2008)[5]. En su libro sobre el periodo Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest (2007) caracterizan con precisión el tipo de ruptura que este cine acarrea en los años siguientes: un proceso marcado por lo *interválico* y por el desplazamiento del cine chileno «desde la escenografía y las coreografías de la acción edificante hacia las zonas intersticiales de la inacción o hacia los márgenes internos de los figurantes reales»[6].

Diversas obras atestiguan y materializan esta definición de un cine comprometido con los problemas país. *Las callampas* (1957) de Rafael Sánchez, es un trabajo pionero que muestra las precarias condiciones de vida de poblaciones callampa en los suburbios de Santiago explorando las relaciones entre la voz, el montaje y el plano en una forma argumentativa (lo que Bill Nichols, 1997, ha llamado una *modalidad expositiva* del documental). *Mimbre* (1957), de Bravo, también fundadora del cine universitario, encuentra en el plano y en la fotogenia las vías de indagación simbólica y material de una actividad artesanal, observando los tiempos, materias, texturas del trabajo[7]. Por su parte, otros films como *La respuesta* (1960) de Leopoldo Castedo, *Aborto* (1965) de Pedro Chaskel, *Por la tierra ajena* (1965) de Miguel Littín –por citar solo algunos– atestiguan la emergencia de un cine documental que aborda problemáticas sociales (tales como el terremoto, el aborto en mujeres jóvenes y de escasos recursos o la marginalidad urbana), y a la vez se propone una elocuente búsqueda expresiva. Al mismo tiempo, y en la medida en que se va acercando el año 1969, muchos de estos films incursionan en la renovación de sus modos de producción y en la sensibilidad en torno a la urgencia, el testimonio

---

[5] Estos autores han destacado la relación de la creación del CE con los cortometrajes realizados previamente por Sergio Bravo (*op. cit.*: 48).

[6] Con un interés por asuntos como las organizaciones populares, las catástrofes naturales, la propiedad de la tierra, las condiciones de vida y de trabajo, la situación de la vivienda, flagelos como el alcoholismo o prácticas riesgosas como el aborto entre los pobres, etc. (P. Corro *et al.*, 2007: 9).

[7] P. Corro (2010) ha hecho un excelente análisis de este documental.

y la dramaticidad de la hora, como *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969), testimonio de la violencia política contra los pobladores; *Desnutrición infantil* (Ramírez, 1969), sobre niños en estado de desnutrición, incluyendo el fallecimiento de uno de ellos; *Testimonio* (Pedro Chaskel y Hector Ríos, 1969), sobre las condiciones insalubres de pacientes de psiquiátricos en Iquique.

En términos históricos asistimos a una renovación generacional en el ámbito de la producción de cine. La relevancia de este cine universitario –en su mayor parte de corte documental– establece el marco desde el cual surgirá el llamado *Nuevo Cine Chileno*, que se configura en torno al trabajo colaborativo, en equipos. La sensibilidad común en torno a una nueva «cultura compartida» respecto del cine es notablemente acompañada y promovida por las revistas especializadas (*Cine foro*, *Ecrán*, *Séptimo Arte* y hacia 1972 *Primer Plano*), la formación de la Cineteca Universidad de Chile (dirigida por Pedro Chaskel) y el desarrollo de los cineclubes universitarios. Hacia inicios de la década del setenta (una vez elegido Allende), se crea en la Universidad Católica la Escuela de Artes de la Comunicación, formalizando la enseñanza cinematográfica; y la Universidad Técnica del Estado abre un departamento de cine[8].

Viña del Mar 1967-1969

En la ciudad de Viña del Mar, y en paralelo, también pasaban cosas. Aldo Francia funda en 1962 el Cine Club de Viña del Mar

[8] Recientemente recuperados y restaurados, algunos trabajos de la EAC se editaron en un DVD presentado en 2012. Un equipo liderado por Susana Foxley y Rodrigo Moreno se encuentra completando una investigación al respecto en la Facultad de Comunicaciones de la UC. Por su parte, en 2012 se presentaron avances de un material recién recuperado en la USACH, ex Universidad Técnica del Estado [http://www.archivodga.usach.cl/]. Junto con las pioneras investigaciones de Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest (2006) y la de H. Stange y C. Salinas (2008), y la restauración de trabajos por Luis Horta en la Cineteca Universidad de Chile [http://www.cinetecavirtual.cl/] y la Cineteca Nacional [http://cinetecadigital.ccplm.cl/], ha habido un gran avance en la historización del fenómeno del cine universitario, el cual se encuentra en curso.

con el ánimo de socializar, enseñar y ayudar a desarrollar el cine en la Quinta Región. Como ha observado José Román (2010), por su amplio alcance cultural, de formación y difusión de films, esta iniciativa venía a suplir el lugar que en otros sitios tenían instituciones estatales o universitarias[9].

Entre 1963 y 1965 allí se realizan festivales de cine amateur regionales, y en 1966 se amplía a un festival nacional con un encuentro de cineastas, donde llegó a discutirse la promulgación de un proyecto de ley que liberó de tasas arancelarias la película virgen y permitió importar maquinaria de cine durante el gobierno de Frei. En 1967 se realiza el Primer Festival latinoamericano de cine en Viña (el quinto realizado por Francia) junto al Primer Encuentro de cineastas, que se continuará en un segundo evento dos años después. Por diversos factores, como se sabe, en ambos encuentros se sembrará una semilla de diálogo entre cineastas latinoamericanos inquietos por la discusión y el análisis de las condiciones sociales del continente. En el Festival de 1967 se exhibirán films como *Maioria absoluta* (León Hirszman, 1964, Brasil), *Now* (Santiago Álvarez, 1965, Cuba), *Electroshow* (Patricio Guzmán, 1965, Chile), *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963, Bolivia), *Carlos* (Mario Handler 1965, Uruguay), así como otros de Geraldo Sarno, Julio Bressane, Jorge Cedrón, Paulo Saraceni, entre muchos otros. Una rápida vista a la muestra, da cuenta de la variedad de países y, a la vez, de la presencia del documental social y la ficción política, que son evaluados en la premiación bajo un prisma artístico y creativo. Al mismo tiempo, muchos de los cineastas presentes alcanzarán en pocos años renombre en el ámbito latinoamericano. Otro dato relevante es la participación de Alfredo Guevara, entonces director del ICAIC cubano, encabezando una numerosa delegación de la isla, así como de destacadas figuras de la crítica de cine

[9] Recuerda Román (2010: 17): «El Cine Club de Viña del Mar se inicia en torno a proyecciones abiertas de films seguidas de debate, incorpora a docentes que imparten cursos sistemáticos, funda una revista especializada –*Cine-Foro*–, llega a construir –probablemente uno de los pocos casos en el mundo– una nueva sala de cine de 35 y 16 mm con proyecciones públicas y organiza los primeros festivales de cine del país, centrándose en una primera etapa en el cine realizado en Chile, a menudo por creadores desconocidos que acuden de diversas regiones […]».

internacional. El peruano Isaac León Frías, por ejemplo, realizaría una extensa reseña en su revista especializada *Hablemos de Cine*, destacando que el festival había permitido conocer aquello que estaba filmándose en los países vecinos.

El Festival y Encuentro de cineastas de 1967 ha sido convertido en «hito» inaugural del Nuevo Cine Latinoamericano por la bibliografía especializada. Entre muchos otros, referentes del cine chileno como Miguel Littín señalaron «el fuego del compromiso político» que se hizo presente allí. Y, en este sentido, el crítico José Román recordó el atractivo que este encuentro significó para muchos cineastas de la región también por las condiciones favorables de la situación chilena en comparación con otras realidades nacionales: los regímenes militares (con las respectivas represiones y censuras) en la Argentina, Bolivia y Brasil, por ejemplo; el aislamiento que Estados Unidos promovía sobre Cuba, etc. (Román, 2010: 18)

En este sentido, a los efectos del estudio del proceso en que se encontraba el cine chileno, nos interesa insistir en las condiciones propiamente nacionales de emergencia del evento. Aldo Francia, su director, recordaría años más tarde esas condiciones favorables en que tuvo lugar Viña 1967: el «amplio y generoso» auspicio de la Municipalidad de Viña, de la Universidad de Chile, de los ministerios de Educación y Relaciones Exteriores. Y lo asociaría al éxito y repercusión que había tenido el IV Festival nacional realizado el año anterior, «calificado por la crítica y prensa como el acontecimiento más significativo para el cine nacional en los últimos años» (Francia, 1990: 118).

De 1967 a 1969 el contexto parece sacudirse, y los tiempos acelerarse. El proceso político nacional se expresa también en la inquietud que recorre el ambiente cinematográfico. Esto se hace patente en los films chilenos que irrumpen en la edición de 1969 (y que analizamos más adelante). Por otro lado, este festival de 1969 es considerado un paso decisivo hacia un «Nuevo Cine Latinoamericano»; es decir, el paso de las olas nacionales a un cine regional, continental, en el marco de proyectos y procesos políticos comunes o en sintonía[10]. Una mirada rápida a algunas películas exhibidas da

[10] El fenómeno ha sido ampliamente analizado por Z. Pick (1978), J. Mouesca (1988 y otros), J. King (2000), J. Román (2010), entre otros. También

cuenta de una representatividad interesante relativa a las apuestas estéticas e ideológicas del cine latinoamericano del momento: desde las cubanas *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) y *79 Primaveras* (Santiago Álvarez, 1969), a las brasileras *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) y *Antonio das mortes* (Glauber Rocha, 1969), pasando por la militante *La hora de los Hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968), y las chilenas *Largo Viaje* (Patricio Kaulen, 1967), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia, 1969), *Caliche Sangriento* (Helvio Soto, 1969), *El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969) y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1969).

Pero la repercusión del evento no solo se vincula a los films allí exhibidos –por cierto, algunos de los más representativos del periodo–, sino también a la activa tarea de difusión y relaciones previas desarrollada por Aldo Francia[11].

Mucho se ha escrito sobre este tiempo del cine latinoamericano. Y en los últimos años se han recuperado algunas polémicas al respecto. Aquí interesa volver sobre una de ellas ocurrida en Viña del Mar 1969, para proponer una lectura en parte distinta, que junto al posicionamiento político del cine chileno en esa instancia permita focalizar la atención en una dimensión de las transformaciones cinematográficas de ese ciclo a nuestro juicio menos analizada.

---

fue reseñado y celebrado por las revistas de cine de la época. *Cine Cubano*, por ejemplo, señaló la importancia de Viña del Mar 1969 como punta de lanza para el surgimiento de un movimiento ampliado del cine latinoamericano, un cine comprometido con la revolución política y cultural de su tiempo, un cine crítico del Imperialismo.

[11] En su memoria del festival, Aldo Francia (*op.cit.*; 156) habló de «anunciación de un Nuevo Cine» y, respecto de los objetivos de repercusión internacional, recordó que «los antiguos socios de Cine Club, ahora formando parte de Cine Arte, invitaron –con todos los gastos pagados– al crítico de *Le Monde* de París, Louis Marcorelles. Junto a él también llegaron Peter Schumann que, con el tiempo, se convertiría en nuestro más decidido propagandista y defensor dentro de los medios europeos; Joris Ivens, que en los primeros años de la década del sesenta había sido invitado, a través de Cine Experimental, a filmar en Chile (lo que dio como resultado el excelente documental *A Valparaíso* de 1962); Nino Crisenti y Roberto Savio, de la RAI italiana; Saul Landau de EEUU; Carl Gass y Wolfgang Harkenthal, de la RFA y otros varios. Nuestro festival ya tenía un renombre dentro de los medios especializados extracontinentales».

Durante el II Encuentro de Cineastas (1969), se produce una suerte de «incidente fronterizo», reseñado de este modo por el crítico Hans Ehrman:

> La primera sesión dedicada a este temario fue muy particular. Tal vez por la tendencia de algunos delegados de desahogarse diciendo cosas que no podían formularse en su propio país. Se designó presidente honorario del encuentro al Che Guevara y hubo un tono solemne y declamatorio. Lo político desplazó al cine y el rumbo que tomaba el Encuentro no agradó a los chilenos, hasta ese momento testigos mudos de los acontecimientos. Su posición no era de negación de los problemas políticos, sino en cuanto al camino a seguir. Creían que una mejor forma de enfocar el fenómeno del imperialismo y la penetración norteamericanos era partir de la realidad concreta del cine. Súbitamente se retiraron para deliberar y acordaron emplear una tónica violenta para lograr un impacto. Hubo unanimidad en que la persona idónea para el exabrupto era Raúl Ruiz. Retomaron la sala tras hacer un «collage» de frases e ideas que serían la base de su intervención. Cuando se le concedió la palabra, Ruiz habló desde su asiento y en voz baja. «Que se pare», dijo alguien. «No me paro, estoy bien así», replicó. «Que hable más fuerte», exigieron otros. «No puedo», dijo el realizador de «los tigres» a quien poco le cuesta oficiar de niño terrible: «tengo la voz mal impostada como el ochenta por ciento de los chilenos. La forma en que aquí se están discutiendo las cosas, en forma declamatoria, vaga y parlamentaria, es reñida con la manera de ser chilena. Nosotros conversamos las cosas en otra forma. Aquí se están repitiendo lugares comunes sobre imperialismo y cultura que se pueden leer en cualquier revista; y luego viene Fernando Solanas a contarnos "La hora de los hornos" que ya vimos anoche. Nosotros nos vamos a la sala de al lado a hablar de cine. Los que quieran pueden venirse con nosotros» (1990: 166).[12]

---

[12] Citado en Aldo Francia (*op. cit.*: 166). Al respecto, Francia recordó la posición del cubano Alfredo Guevara y fue enfático al rememorar la suya propia: «Dijo A. Guevara: "Somos partidarios de abrirnos a todas las experiencias y enfáticamente rechazamos el camino único. Somos partidarios cerrados de la apertura. El dogma en el lenguaje y lo que va tras él es el enemigo de la

Este incidente nos habla de la posición chilena (por lo demás no unitaria), así como también de un ambiente de discusión que estaba dándose de un modo «definitivo». De hecho, la discusión «concreta» sobre el cine, asume una forma «concreta» en torno a esa coyuntura. 1969 es el año en que se produce un indiscutible salto cualitativo en la producción fílmica, justamente por ello bautizado como el año del *Nuevo Cine Chileno*. Pero mientras en muchas lecturas de la época –en sintonía con el proceso político regional y nacional que se vivía–, o incluso en lecturas posteriores, la polémica citada fue interpretada principalmente en su dimensión política, aquí la recuperamos para indagar en aquello que la posición de Ruiz significaba en lo referido a la ruptura también expresiva que acarreaba la irrupción de ese nuevo cine. En las páginas que siguen nos detendremos en esto último a propósito de algunos de los films más representativos de este movimiento.[13]

---

revolución". No todos tuvieron su misma amplitud de criterio. La pauta la dio un estudiante de cine argentino (hubo cuarenta) al explicar su interés por asistir al Festival: "Vine a ver cómo hacíamos la revolución". Esta posición extrema se manifestó en gran parte de la delegación argentina, que enfocaba el cine como instrumento político y de agitación. Hasta hubo quien insinuó "que la gramática cinematográfica" es una forma de colonización extranjera y que había que descartarla. Esta posición de los "guerrilleros del cine" fue consecuente con sus obras, pero en su planteos hubo una dosis de infantilismo revolucionario, por la intransigencia con que se formulaban. El cine se enfocó, en general, en términos políticos y no artísticos; dentro de este criterio abundaron los matices. Las condiciones dadas en cada país determinaban tanto el tipo de cine que se producía, como asimismo las posiciones teóricas» (Francia, *op. cit.*: 169).

[13] Isaac León Frías, testigo privilegiado, ha realizado una revisión profunda de los nuevos cines latinoamericanos de los sesenta ahondando en la dimensión estética de la renovación cinematográfica de la década del sesenta y proponiendo un diálogo que, por un lado, amplíe e incorpore cinematografías desechadas por el propio discurso político del periodo y, por otro, genere nuevas taxonomías sobre el cine documental latinoamericano. Sin duda el libro de Frías (2013) comparte con este texto cierto aire de deliberada inquietud frente a las lecturas canónicas y cristalizadas de los nuevos cines de los sesenta.

El *Nuevo Cine Chileno*: una propuesta de lectura

> ¿Nuevo Cine Chileno? El término lo inventó tal vez un periodista. Alguien, en todo caso, en algún momento, se valió de una denominación general –la de Nuevo Cine Latinoamericano– y la adaptó para resolver su necesidad de definir una situación particular que empezaba a producirse en Chile. ¿Fue o es arbitrario llamarlo así? Creemos que no, aunque no haya ánimo de magnificar nada. El Nuevo Cine no aparece exactamente como un movimiento, con las características que se dan, por ejemplo, en la Nueva Canción Chilena.

Las palabras son de Jacqueline Mouesca en su relevante libro *Plano secuencia de la memoria en Chile*, acaso el más citado sobre el cine del periodo (Mouesca, 1988: 36). Y dan cuenta de un fenónemo que desde distintos impulsos irrumpe con fuerza hacia 1969, asociado a un corpus de largometrajes de directores clave: Helvio Soto, Miguel Littín, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Álvaro Covacevich, Patricio Kaulen. Frutos de un campo cultural y político en pleno movimiento, estos nombres son expresión de un trabajo en colaboración procedente del cine universitario (Littín), de una refinada discusión proveniente de los cine clubes (Francia) o de los bares de la bohemia santiaguina (Ruiz). Lo cierto es que entre 1967 y 1970 algo ocurre no solamente en los discursos ideológicos y políticos, sino también al *interior* de los sistemas expresivos, los temas, las búsquedas estéticas y formales, que debían acompañar el proceso social que estaba teniendo lugar[14]. Es así como retomamos una

[14] La bibliografía es extensa, aún más la reciente. Intentamos distanciarnos de algunos acercamientos como el de Silva y Raurich (2010), con el objetivo de enfatizar las búsquedas expresivas, ya que el *dictum* discursivo-ideológico ha sido ampliamente discutido a estas alturas. Así también tomamos como una referencia importante el acercamiento de Cortínez y Engelbert (2011) –quizá el estudio más riguroso hasta ahora sobre *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz–, además de las entrevistas sobre el director compiladas por B. Cuneo (2013). Diversos estudios, como los de C. Donoso (2010, 2013), o el libro coordinado por S. Navarro (2009) sobre *El Chacal de Nahueltoro;* los estudios surgidos en los

apuesta, una idea: es en la «realidad concreta del cine» en la que se hacen visibles los cambios ocurridos en el cine mismo; sus operaciones materiales, formales y estéticas, por un lado, el avance en la conciencia *historicista* que propugnaba un cambio radical en la estructura social, por otro. La propuesta consiste en establecer un doble nivel de análisis que supere tanto el formalismo estructural y codificado de un modernismo reflexivo, como la sociología directa de un discurso contenidista e ilustrativo. Mirando más allá de estas divisiones, sería el cine como un arte *social* el que ganaría como sistema de expresión, logrando establecer líneas de desarrollo proyectables en otros arcos temporales, evitando un modelo que esencialice políticamente el cine de los sesenta volviéndolo un objeto modélico y excepcional[15].

Como horizonte histórico aquello que define al *Nuevo Cine Chileno* es la crítica al proyecto moderno; una crítica que a todas luces excede el argumento literalista de las relaciones causa-efecto, la pancarta ideológica ilustrativa (Francia, 1990: 41). Y es en ese marco y en relación con esa crítica desde donde debemos leer la construcción de los sistemas poéticos y los enunciados discursivos, pero sobre todo sus opciones estéticas. Proponemos, entonces, un recorrido por tres films de ese momento del cine chileno con el objetivo de enfatizar tanto «la fábula» como su «contradicción»[16]; es decir,

---

recientes Encuentros de Investigación en Cineteca Nacional, y el catálogo sobre Aldo Francia coordinado por M. Villarroel (2011), entre otros, han sido valiosos al momento de abordar cuestiones específicas y enriquecer el análisis.

[15] Véase Silva y Raurich (2010: 80). Los modelos interpretativos del cine del periodo han insistido en uno u otro nivel. Por un lado, respecto de la defensa de un campo autónomo del cine en la conquista de una «modernidad cinematográfica» chilena, teniendo a Ruiz como un modelo. Por otro, una interpretación dominante, a nuestro juicio, propugna la conciencia política, la cuestión ligada a la representación de clases populares, sistemas de dominación y toma de conciencia. Por nuestra parte, ambos aspectos –el cómo y el qué– son objeto de interés.

[16] El cine como un arte *contradictorio*: ¿Arte de masas?, ¿sistema artístico? Jacques Rancière ha puesto el ojo en la heterodoxia propia del cine como expresión de contradicciones al interior de su propio sistema. En una conferencia dictada en Buenos Aires, el filósofo francés categorizó esta relación «contradictoria» del cine en 5 puntos: 1) El cine es un arte de la multiplicidad (constelación

tanto los contenidos expresados en un drama, un mundo figurado, ciertas correspondencias argumentales e ideológicas, como los elementos que –más allá de la función fáctico/comunicacional– propugnan un trabajo sobre la estructura formal, vía los materiales utilizados, las opciones estéticas y la crítica a los modelos cinematográficos establecidos.

El análisis se focalizará en *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín), *Valparaíso, mi amor* (Aldo Francia) y *Tres Tristes Tigres* (Raúl Ruiz), en tanto expresión de distintas tendencias u opciones de ruptura. Por supuesto hay otros importantes films que suelen citarse al hablar de esa coyuntura de transformaciones, como *Caliche Sangriento* de Helvio Soto (1969) y *Largo Viaje* de Patricio Kaulen (1967). El primero, es una interesante crítica al ejército y el armamentismo situada en la Guerra del Pacífico. Si bien en torno al segundo existe una discusión historiográfica y crítica (abierta por Francia, seguida por Ascanio Cavallo y retomada recientemente por Catalina Donoso), la misma no resulta central a los efectos de este estudio. Es decir, ambos films pueden considerarse esenciales al momento de pensar en el proceso vivido por el NCC, pero no serán objeto de este análisis que en cambio se centrará en esos otros films referidos, más proclives para observar esas diversas dimensiones críticas y de ruptura propuestas más arriba[17].

---

histórica sin ontología). 2) El cine es una fábula contrariada (por un lado una poética de la representación e identificación, por otro una práctica estética y de desligazón). 3) Es un juego contrariado con los regímenes de otras artes, así, produce relaciones sintéticas. 4) Una negociación singular entre arte y no-arte, arte puro y arte popular :«mezclando y tornando más difusas las características mismas que permitían la distinción entre gran arte y arte popular. Esta mezcla es el resultado de una práctica histórica definida que es lo que se ha dado en llamar cinefilia». Y 5) Es un arte autónomo que, paradojalmente: «consolidó su estatuto artístico en el momento mismo en donde prácticamente en todos lados se llevaba adelante una denuncia del arte, una afirmación de que había que salir del mundo del arte».

[17] Al respecto es interesante recordar que Aldo Francia (*op. cit.*) situaba los antecedentes del «nuevo cine» surgido en 1969, en películas como *Morir un poco* (Covacevich, 1967) y *Lunes primero, domingo siete* (Soto, 1967). Aunque ambas fueron recibidas con tibieza en su momento y criticadas por Mouesca en su revisión posterior, en cambio anticipan ciertos desajustes e innovaciones

El Chacal de Nahueltoro. El montaje expresivo

Ampliamente discutido y analizado, el film de Littín contiene los dos niveles que nos interesa rastrear y que Sergio Navarro (2009) ha conceptualizado como una «doble desmitologización». Uno de esos niveles ha sido asumido de un modo destacado en muchos análisis debido a la profusa explicitación del discurso ideológico que hizo el propio Littín en entrevistas de la época: la crítica a las condiciones sociales de existencia del sujeto popular y la idea de devolverle «la verdadera imagen para que el pueblo se reconozca». Pero el segundo nivel, de búsqueda expresiva, recursos retóricos y operaciones narrativas, resulta tan atendible como el primero, en la medida en que de modo evidente lo interrumpe, se distancia y se superpone con él.

La historia, basada en un hecho real difundido ampliamente por los medios, narra el crimen cometido por José del Carmen, «el chacal», contra una mujer y sus hijos, seguido por su detención y final ejecución, con particular atención a las condiciones sociales e institucionales en que tienen lugar estos hechos. El chacal es un «peón-gañán», un sujeto vagabundo, con poca educación, trabajos esporádicos, habitualmente en condición de «allegado» en alguna casa de campo, tildado a veces de «sospechoso» por la autoridad. La narración comienza *in media res* en el momento en que es detenido por la policía y sigue el proceso de escenificación del crimen, del

---

formales: *Morir un poco*, cruce de documental y ficción, es un film sin palabras, a ratos de corte experimental, que alegoriza la alienación moderna y la opresión en un alegato final que resume la máxima del año siguiente: «prohibido prohibir». *Lunes primero, domingo siete*, de Helvio Soto, aparece luego de sus cortometrajes de corte político y es un retrato generacional (realizado por un director de una generación anterior) que da cuenta de los cambios sociales de sensibilidad en torno a aspectos como el amor y la revolución. Con más de un guiño a Godard y la *Nueva Ola* francesa, lo cierto es que Soto pareciera querer, en un constante doble juego imagen/discurso, remarcar la presencia de la puesta en escena, la cámara y el montaje. Es decir, relatando una historia que sucede en el *plano* por vía del montaje (interno y externo) proponer recursos y juegos que pasan de la identificación a la des-identificación, esto en el marco de una comedia romántica *pop*.

encarcelamiento, reinserción y ajusticiamiento. Paralelamente, el relato va reconstruyendo aspectos de la infancia del *canaca*, cierta condición de *huacherío* así como su distancia de cualquier tipo de institución estatal-educativa, que vaga errante de casas a fundos, haciendo trabajos y mandados, hasta toparse con Rosa Rivas, una mujer que vive también de allegada con sus hijos y que es expulsada de su casa por la fuerza policial. Alcoholizado, José del Carmen los mata a golpes y la policía lo encuentra y encarcela. En la segunda parte, el film enfatiza la conmoción pública del hecho, así como la reeducación carcelaria del asesino que demuestra arrepentimiento. Pero en un final «sacrificial» el «Chacal» es ejecutado por fusilamiento mientras un periodista grita «¡Asesinos! ¡Asesinos de mierda!» (Navarro, 2009).

La estructura narrativa de la película es compleja, ya que mezcla tiempos del relato en distintos niveles, construyendo un montaje alternado de secuencias y enfatizando los hechos desde una perspectiva *demostrativa*, esto es, utilizando los sucesos como imágenes-síntesis puestas en relación en el montaje[18]. A su vez, el tratamiento cinematográfico combina diversos recursos. La cámara en mano, siempre en guiño con el cine *directo*, va modulando y traspasando su focalización narrativa: crónica, recuerdo, primera persona. En la banda sonora se superponen niveles discursivos que van desde la primera persona en voz *off* (del testimonio del *canaca* hasta terminar en un flujo de conciencia subjetivo que se opone a los *travellings* institucionales), al registro periodístico sobre el hecho (que recoge distintas coberturas de radio y televisión), y, claro, los registros testimoniales –en plan documental–, así como los diálogos y sonidos ambiente, en su mayor parte tomados con sonido directo.

Con un tratamiento *documentalizante* propio de una ficción realista, todos estos elementos se conjugan, ordenan y articulan vía el montaje, estableciendo un juego de superposiciones y reorganizaciones entre imagen y sonido. Pero lo más interesante tiene que ver con la modalidad específica que adquiere ese montaje, ya que no solo organiza las grandes secuencias y alterna los tiempos del relato, sino

[18] E. Doll (2009) ha presentado en su análisis un cuadro muy explicativo al respecto.

que también enfatiza su propio lugar, su intervención al modo de un montaje expresivo, discontinuo, abrupto y fragmentario, delatando constantemente «la presencia de alguien que dispone de las imágenes contra toda intención de invisibilidad» (Jacobsen, 2009). La constante presencia de *jump cuts*, saltos en el tiempo, incorporación de planos secuencias, y la superposición de *tonos* de relato, parecen querer atacar la «condición de relato dominante» (como anota L. Horta, 2013) y oponerse al «realismo mítico» del cine clásico (como observa S. Navarro, 2009). La doble «des-mitologización» señalada por este último, opera entonces en dos niveles, uno político y otro estético, y termina configurando una síntesis productiva.

Recientemente C. Donoso ha realizado una crítica atendible al film, cuestionando por un lado el espectador supuesto, y por otro el carácter mitologizante respecto de «el pueblo». Centrándose en la segunda parte, donde predomina el punto de vista del periodista que entrevista al *canaca* y se sensibiliza con su historia, el análisis de esta académica se interroga por el rol del intermediario, y la consecuente representación del pueblo en el film:

> En la película parece haber dos estadios de lo que se llama *el pueblo:* el primero representado por la multitud caótica, inasible que puede contener tanto la ideología del patrón o la de sus liberadores, pero a cuya transformación sólo asistimos a través del personaje representante de la élite intelectual comprometida, y en otro nivel de pueblo, propiamente tal, el grupo articulado pero que no es en verdad la masa misma sino sus intermediarios.

Pero en un tercer nivel, agrega la autora:

> [...] la población más marginal, los condenados, cuya cultura y punto de vista son revisados por el film pero no para entregarles una salida a su marginalización [...] Ellos no tienen voz más que a través de otros (el registro documental es el del material judicial y el de las entrevistas) y su discurso no los llevará a la liberación sino a la muerte. (Donoso, 2010: 13)

De este modo, el chacal, representante del sujeto marginal, no se integraría más que como mito y no obtendría voz propia sino a

través de la mediatización de su discurso, articulado en esta segunda parte a partir de la identificación narrativa. En otras palabras, predominaría en el relato un carácter mítico de lo popular que es una proyección ideológica de *clase*.

Sin hacernos cargo de toda la crítica de Donoso, pensamos que lo anterior puede extenderse en gran medida al cine militante del periodo, y las interrogantes de fondo se vinculan al posible «carácter mítico», redencional, del discurso político; lo cual resulta evidente en la estructura general de *El chacal*... Pero, en cualquier caso, en el film de Littín conviven elementos disímiles, como los ya comentados y que retomaremos a propósito de los otros films.

Valparaíso, mi amor. La sustracción de lo visible

El primer largometraje de Aldo Francia –sobre el cual también ha corrido mucha tinta– parece una obra viva y en muchos sentidos vigente aún hoy. En palabras de su director, trata sobre «los niños pobres, maltratados, sobre los niños que sufren», y está basado en varias historias que fue recogiendo durante años y que luego guionó junto a José Román. Para Francia se trataba de mostrar la contracara de la visión pintoresquista del puerto de Valparaíso, para evidenciar sus aspectos socialmente conflictivos.

La película narra la historia de cuatro niños de distintas edades abandonados un poco a su suerte luego de que su padre fuera llevado preso por intentar robar ganado (acción que también involucra a los niños). Sin un protagonista central, la película va siguiendo en un montaje alternado a esos personajes, focalizando narrativamente la situación y el problema específico: el entorno de la vida en la calle y la necesidad de delinquir para sobrevivir; la prostitución infantil y las enfermedades fruto del descuido institucional y familiar; la ausencia de una amparo legal e institucional para esos niños. Francia –al igual que Littín– se detiene en este abandono por parte de las instituciones estatales: policías, jueces, periodistas, asistentes sociales. La vida de los niños tiene lugar por fuera de cualquier red de protección o amparo; apenas cuidados por una vecina, ellos están expuestos a una cierta *intemperie* social.

El final del film –con la muerte de uno de los niños, y el proceso de degradación social de los otros, sin salida visible– resulta elocuente de la denuncia involucrada. Aquí no prevalece ninguna mitologización, sino cierto cuidado (por cierto «compasivo») en exponer las situaciones sociales que involucran a los sujetos más que la miseria en cuanto tal (y en eso se aleja de un posible *miserabilismo*). Aldo Francia, que siempre se declaró cristiano y marxista, se entronca aquí con un humanismo profundo, rosselliniano, diríamos[19].

Pero es el tratamiento, una vez más, el que dialoga e interviene respecto de este primer nivel argumental. Como escribió Z. M. Pick (1993: 164), es justamente ese tratamiento cinematográfico el que «permite captar las contradicciones sociales que han sido dibujadas por el acontecimiento diario, creando así una nueva realidad». En este sentido, el propio Francia (1990: 188) recordaría que su intención consistía en que el film asumiera un tamiz documental al mismo tiempo que evitara cualquier identificación del espectador: «Todo lo contrario. Buscando su distanciamiento. Lo que se pretendía era que los espectadores tuvieran la sensación de estar mirando la casa del vecino a través del ojo de la cerradura». Efectivamente, el film entero parece construido como una observación a través de un «ojo de cerradura» que recurre a las técnicas del cine *directo*, la posición de la cámara siempre inserta al interior de los espacios e interactuando con ellos, la «amalgama» entre actores y no-actores, el *habla* de los personajes vinculada a estratos sociales (y contratos institucionales) definidos, las expresiones populares del puerto. En fin: se trata de un tratamiento también *documentalizante*, donde el contrato con lo visible es siempre *sustractivo* y no *aditivo*[20].

---

[19] En su segundo film, *Ya no basta con rezar* (1972), la cámara filmará un contracampo: ¿cuál es el rol de la Iglesia católica respecto de la desigualdad social y como me posiciono como cristiano?

[20] Jean Louis Comolli, en «¿Cómo sacárselo de encima?» (2007), reflexiona a propósito de cierta dimensión fóbica de la puesta en escena. Afirma que esta debe entenderse en relación a otro que retiene y atrae, y en eso hay elementos ligados a la violencia y la crueldad, un temor primario. Por sobre el reflejo, la impresión de realidad, el testimonio fidedigno de un mundo preexistente, preestablecido que se «muestra», por ende se comunica, es transitivo,

La primera secuencia permite entender la propuesta del director. La película comienza en medio de una situación conflictiva: los policías parecen estar buscando a un peligroso delincuente en un cerro de Valparaíso; interactúan entre ellos mientras, en paralelo, vemos a dos niños que se están escondiendo entre los arbustos hasta que empieza la persecución y son atrapados. En toda la primera parte, la escena de los policías está abordada desde una cámara/testigo, con un plano secuencia que va abriendo un espacio visual en tensión con lo que ocurre; que tensiona, por ende, la relación entre campo y fuera de campo. Este fuera de campo es remarcado por el comienzo mismo del film: no hay especificaciones de espacio y tiempo, es la «realidad directa» la que se nos muestra, y somos nosotros los que tenemos que hacer un trabajo por desentrañarla. La cámara tensiona esto, insertándose e interactuando no exclusivamente con los cuerpos, sino con el espacio: el encuadre nunca es del todo nítido ni claro, y constantemente se colocan objetos (ramas, puertas de auto, bordes de cuerpos) fuera de foco; el movimiento de la cámara apoya esta obstrucción del plano, enfatizando el desencaje con la acción y cierto «centro» visible. Son *desencuadres*, operaciones sobre lo visible de la imagen, que enfatizan un desajuste, cierta violencia de la puesta en escena. Aquí priorizada en torno al plano cinematográfico; en Littín, por el montaje.

Tres tristes tigres. Un cine de indagación

Hemos visto cómo tanto *El chacal de Nahueltoro* como *Valparaíso, mi amor* exploran por diversas vías en torno a esa doble conjunción entre la fábula argumental y el tratamiento de la puesta en escena. Hemos dicho que ambos someten a una operación crítica al sistema expresivo mismo; en Littín, a través de la explicitación de un montaje abrupto, en Francia con la sustracción de lo visible. Se trata de operaciones críticas respecto del dispositivo cinematográfico, preocupadas por responder a las preguntas por la función social del cine y los modos de representación.

---

accesible, transparente; el cine trabaja con la violencia: sustracción, corte, generación de la duda. En definitiva, agrietar el mundo simbólico.

Raúl Ruiz no está ajeno a estas preguntas en el momento en que presenta *Tres tristes tigres* (1968), ni tampoco en el lapso posterior durante el gobierno de Allende (1970-1973), al cual brindó su apoyo. Su obra se situó siempre al *interior* de los procesos políticos en curso, pero desde su lugar como *cineasta*. Una de sus propuestas más interesantes –rescatada recientemente en un libro que recoge sus entrevistas (2013)–, está ligada a la idea de un «cine de indagación». Hacia 1970, afirmaba:

> [...] Para plantear mi posición de trabajo, yo usaría otro esquema referido a Latinoamérica. Aquí veo tres tendencias claramente definidas. Por un lado una especie de cine civil que se plantea problemas concretos de Latinoamérica y muestra los caminos para solucionarlos; es el caso de *La hora de los hornos*, cine didáctico. Por otro lado, veo especialmente en Brasil, un cine metáfora que tiende a crear situaciones que sintetizan o dan la clave del país. Por último, el tipo de cine que intentamos hacer nosotros, de indagación, en el sentido de buscar claves nacionales. Al filmar una situación, tú la completas, tú la resuelves. Esa es la idea del cine de indagación. (Ruiz, 2013: 32)

Tres tristes tigres es una adaptación bastante libre de la obra de teatro homónima de Alejandro Sieveking, y relata las andanzas de un grupo de personajes en la ciudad de Santiago; una suerte de fresco social convertido en un crudo retrato de ciertas dinámicas al interior de las clases sociales.

Esos personajes pertenecen a «una clase que es mayoritaria», dice Ruiz, que vive «...al día, ocupados con pequeños empleos que únicamente les permiten sobrevivir. He ahí que el margen de legalidad-ilegalidad permitido o no permitido sea tan estrecho que generalmente se pierda» (*op. cit.*: 22). El centro argumental del film (si puede hablarse de ello) se coloca en torno a la relación entre Tito y Rudi; el primero, una especie de «peón» o «junior» de Rudi, quien tiene más dinero en tanto dueño de una casa vendedora de autos y es su jefe.

La estructura del film puede dividirse en dos grandes segmentos, como han propuesto Cortínez y Engelbert (2011: 196-197):

> La larga primera parte tiene dos centros de interés, uno marcado por el trío que forman Amanda, Tito y Luis, el otro lo ocupan Rudi, Carlos, Alicia y el capitalista anónimo. [...] Durante dos días, sábado y domingo, acompañamos los vaivenes de los dos grupos que el montaje presenta en sintagmas alternados [...]. Ante la posibilidad del despido, Tito prostituye a su hermana que se acuesta con Rudi, soñando quedarse con él. Cuando las ilusiones de los hermanos se desvanecen, a lo largo del lunes, Tito se venga de Rudi con una pateadura feroz. (2011: 196-197)

El final del film expone uno de los grandes temas que lo recorren, el de la *dialéctica entre amo y esclavo*. Allí, Tito se «revela» y se «rebela» contra la sumisión y el constante ninguneo de Rudi. Este, por su parte, hace ostento de su dinero y su poder, y posee una moral endeble. En una secuencia previa, llega a decir, mientras le paga a otro personaje: «usted tiene sus problemas, yo tengo los míos... pero para eso está la plata... el vil dinero acomoda las cosas siempre […] sostengo que esta plata arregla todo, para resumir... con estos pesitos no hay pena que valga». En otra secuencia comenta que tenía una «amiguita» que era «muy intelectual... acostarse era un dilema», y que terminaron peleándose porque ella iba a una marcha por el Vietnam, a lo que él le replica: «si no fuera por los yanquis usted estaría paseándose debajo de un farol». Y luego, al final de esta secuencia: «En este país hay que ser *vivo*... y se está al otro lado».

La idea de un poder «acallado», «violento», que opera a través de rituales y códigos culturales fuertemente instalados en torno al machismo, el alcoholismo y los «combos» que de pronto sorprenden sin aviso, recorre todo el film: los personajes se largan a beber en una noche que se extiende hasta la madrugada e incluso hasta el día siguiente, deambulando entre cabarets, bares de mala muerte, «pensiones» (prostíbulos), y con extensas caminatas por las calles. En una escena –la única en que el tema político se menciona de modo explícito– Tito se encuentra solo bebiendo en un bar, donde conoce a algunos *parroquianos* habitués del lugar, y comienzan a hablar sobre Eduardo Frei y sobre Cuba. Tito dice: «no cuesta nada criticar», y uno de los parroquianos –con aire de abogado– se le acerca para mantener el siguiente diálogo:

—Si mal no recuerdo usted se refirió a ciertos conceptos manifestados por mi persona.

—No tengo interés en discutir, en primer lugar no soy político, y segundo... tengo poco aprecio por la gente que llega y critica.

—Ahí es donde estamos mal. En mi caso, tengo conocimiento de causa...

La acción siguiente se desencadena a partir de un golpe que recibe Tito, mientras en la mesa sigue más o menos todo igual. En la secuencia posterior, ya cuando está cerrando el bar, los personajes conversan en un tono protocolar y amenazante a la vez, incluido Tito, ensangrentado.

—Esas cosas no duelen, claro que a veces matan.

—Oiga no se vaya... aclaremos.

—Usted tiene la culpa.

—Tengo una manito que se me va.

—Yo doy por terminado el hecho.

—A usté le molesta la política no cierto... Entonces aquí no ha pasado nada.

—Conforme.

Raúl Ruiz expone (o por lo menos no disimula) una mirada irónica sobre cierta construcción absurda y *desrealizante* de la escena, que al mismo tiempo sería completamente factible en el día a día de estos personajes, en la vida social chilena. El tratamiento que propone el director, su manejo de una cierta violencia normalizada, cotidiana, que de repente explota, en el «margen» de la ley, opera como seña de identidad cultural. En la misma entrevista de 1970 ya citada, dirá que «de lo que se trata es de que estos gestos se conviertan en un lenguaje, reflexionando por sí mismos a través del cine, el cual puede llegar a definirlos. Tengo la sospecha que la cultura de resistencia esconde una gran capacidad de subversión y que solamente puede convertirse en tal al completarse por medio del cine» (Ruiz, *op. cit.*: 33). Hay varias zonas del film que apuntan a esa «cultura de la resistencia» que le interesaba a Ruiz; un espectro amplio de motivos, donde el sexo y el alcohol tienen un lugar central: la

escena que da el título a la película consiste en la imposibilidad –por el nivel de alcohol consumido– de poder decir «tres tristes tigres» de corrido.

Esta veta *derrochadora* termina por completarse en la indagación de ese mundo propuesta por el director. En diálogo con la estética *iconoclasta* propugnado por las *nuevas olas* sesentistas (pensamos no solo en el cine chileno, sino también en el latinoamericano, el nuevo cine americano, la *Nouvelle Vague* y varios aspectos del *Free cinema* inglés), la película comparte la libertad otorgada a la cámara para tratar las escenas, la búsqueda de cierta «presencia» del *directo*, la construcción de diégesis interrumpidas y elípticas, y la exploración del gesto físico del actor como un acto liberador. La locuacidad de los personajes, los largos planos secuencia donde estos caminan ebrios por la calle, cierta espontaneidad explosiva de los gestos, parecen emparentarse profundamente con una tendencia de época, y que en el caso de Ruiz se vincula menos con el objetivo político explícito en Littín y Francia, y más con una indagación que es tanto temática como formal. Indagar es poner a prueba, dar cuenta de la resistencia del material, probar una cierta hipótesis de trabajo, una cierta *vocación analítica* del cine, si podemos nombrarlo con estos términos.

Esto nos lleva a señalar que en *Tres tristes tigres* estamos ante una poética de la inestabilidad. La cámara acompaña el estado alcoholizado de los personajes en un juego constante de desencuadres y fuera de campo, como vimos también en Francia. En ciertos momentos, de hecho, perdemos el hilo narrativo y Ruiz «concentra» la temporalidad en un espacio, donde los personajes beben, cantan, esperando un próximo trago. Algunas líneas argumentales quedan interrumpidas, dando un corte abrupto para una situación que corre alternadamente (toda la primera secuencia está construida de ese modo); en las escenas, el gesto ebrio y/o nervioso sostiene una tensión donde lo imprevisible (por ende, el fuera de campo) es un hecho fundamental para mantener la atención. La película se mueve, entonces, entre la pulsión nerviosa, «directa», del corte abrupto, el seguimiento de los personajes por la urbe, y cierta ralentización etílica, nocturna, que a veces explota en violencia física.

En relación con nuestra propuesta de analizar los films tanto en su dimensión argumental como formal, en su materialidad y en su

contradicción, observemos que la obra de Ruiz expresa de algún modo la inquietud por cierta *concreción* del cine que no es ajena a su posición en el citado episodio de Viña del Mar de 1969. *Tres tristes tigres* explora y expone los materiales como constitutivos de la puesta en escena: el tratamiento del plano (los juegos con el encuadre), el montaje (el corte abrupto, la violación del *raccord*), el uso del sonido y el tratamiento del habla –como materialidad acusmática– y el cuerpo –como presencia, gesto, fisicidad. Su poética inestable es tanto una poética del derroche como un cine de la crisis (de la imagen-acción) que contiene cierta vocación por la autodestrucción estética (los procedimientos) y social (la cultura de la resistencia).

Coda

En 1970, Salvador Allende es elegido presidente como representante de una amplia articulación de sectores sociales y tendencias políticas de la izquierda. Durante el gobierno de la Unidad Popular el país vive un proceso de efervescencia y polarización política; un momento único en la historia de Chile que se verá interrumpido por el golpe de Estado de setiembre de 1973. En esos años el cine chileno atraviesa un nuevo momento histórico, y se vincula de modo estrecho con el proceso en curso, como se postula desde el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Se vive un abierto proceso de *politización* del cine: el hecho político repercute en el sentido de las imágenes, afectando también las estructuras y las propuestas de los cineastas. El *cine de la crisis* acentúa sus operaciones y aún más su opción por la exploración y en algunos casos la experimentación: *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972) es un film político construido sobre un montaje cinematográfico del distanciamiento; *Los testigos* (Charles Elsesser, 1971) articula el montaje ideológico en torno al drama social; *Venceremos* (Pedro Chaskel, 1970) critica las condiciones estructurales con un montaje ideológico alternado y discontinuo; *Nadie Dijo Nada* (1971) y *La expropiación* (1971), ambas de Ruiz, profundizan en su propuesta de *indagación* social y su vocación analítica, focalizando a su vez políticamente la *contradicción*; *Descomedidos y Chascones* (Carlos Flores,

1973) es un fresco documental sobre la juventud de la época que experimenta abiertamente con un montaje tanto ideológico como figurativo, e incluso psicodélico; documentales breves como *Amuhuelai-mi* (Marilú Mallet, 1972) y *21 de Junio de 1971* (Sergio Navarro, EAC, 1971), radicalizan la discontinuidad, el *agit prop* (en el primer caso) y la crítica a la «cuarta pared documental», mostrando las condiciones de producción del film (en el segundo caso). Se trata de cuestiones que profundiza, sintetiza y supera la mayor obra documental realizada en este periodo, el trabajo de Patricio Guzmán en *El primer año* (1972) y, luego, en la trilogía *La batalla de Chile* (con registros de esos años y terminada en el exilio, entre 1975 y 1979), donde asistimos a la filmación del proceso en curso con las técnicas del cine directo, pero además, al mismo proceso de construcción documental en diálogo *afectado* (nervioso, pulsional) con el proceso político. Un cine de la materialidad social y estética.

Bibliografía

Badiou, A. (2004), «*El cine como experimentación filosófica*», en G. Yoel (ed.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial.

Brunner, J. y Catalán, G. (dirs.) (1984), *Cinco estudios sobre cultura y sociedad*, Santigo, Publicaciones FLACSO.

Comolli, J. L. (2007), *Ver y poder*, Buenos Aires, Aurelia Rivera.

Corro, P. (2010), «Sergio Bravo y tendencias del montaje» *Aisthesis* 47 Santiago.

Corro, P.; Larraín, C.; Alberdi, M. y Van Diest, C. (2007), *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*, Santiago, Frasis.

Corro, P. y Pemjean, P. C. (2007), *Teorías del cine documental chileno, 1957-1973*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Filosofía, Instituto de Estética.

Cortínez, V. y Engerlbert, M. (2011), *La tristeza de los tigres y los misterios de Raúl Ruiz*, Santiago, Cuarto Propio.

Cuneo, B. (ed.) (2013), *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*.

Doll, E. y Navarro, S. (ed.) (2009), *El chacal de Nahueltoro : emergencia de un nuevo cine chileno*, Santiago de Chile, Uqbar.

Donoso, C. (2010), *¿Espectador en acción? Representación e identificación del pueblo/masa en El chacal de Nahueltoro*, *Aisthesis* 47, pp. 100-114.

Donoso Pinto, C. (2012), «Niños errantes: la cámara como prisión o como puerta de salida en *Largo viaje* de Patricio Kaulen», *Aisthesis* 52, 31-50.

Donoso Pinto, C. y Chignoli A. (2013), *(Des) montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*, Santiago, Uqbar.

Francia, A. (1990), *Nuevo cine latinoamericano en Viña del Mar*, Santiago, Ediciones Chileamérica.

Frías, I. L. (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*, Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima.

Garcés, M. (2005), «Construyendo "las poblaciones". El movimiento de pobladores durante la Unidad Popular», en Pinto, J. (coord.), *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago, Lom.

Gazmuri, C.; Arancibia, P. y Góngora, A. (dirs.) (1996), *Eduardo Frei (1911-1982)*, Santiago, Fondo de Cultura Económica.

Horta, L. (2013), «Verdad y realidad. Apuntes sobre la película *El Chacal de Nahueltoro*» en *(Des) montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*, Santiago, Uqbar.

Jacobsen, U. (2009), «Realismo y lenguaje en *El chacal de Nahueltoro*» en *El chacal de Nahueltoro: emergencia de un nuevo cine chileno*, Santiago de Chile, Uqbar.

King, J. (2000), *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*, Verso Books.

Mouesca, J. (1988), *Plano secuencia de la memoria en Chile*, Madrid, El litoral.

Moulian, T. (1992), *Campo cultural y partidos políticos en la década del sesenta*, Santiago, Documentos de trabajo FLACSO.

Navarro, S. (coord.) (2009), *El chacal de Nahueltoro. Emergencia de un nuevo cine chileno*, Santiago, Uqbar.

Nichols, B. (1997), *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.

Palieraki, E. (2008), «*La opción por las armas. Nueva izquierda revolucionaria y violencia política en Chile (1965-1970)*», *Polis* 19 [http://polis.revues.org/3882].

Pick, Z. M. (ed.) (1978), *Latin American film makers and the third cinema*, Carleton University Film Studies Program.

Pick, Z. M. (1993), *The New Latin American: A Continental Project*, Austin, University of Texas Press.

Rancière, J. (2005), *Las poéticas contradictorias del cine*, Pensamiento de los confines, Buenos Aires [http://www.rayandolosconfines.com.ar/pc17_ranciere.html].

Román, J. (2010), «*Dos Tiempos para la Utopía: Festivales de Cine Latinoamericano*», *Aisthesis* 48, pp. 31-50

Ruiz, R. (2013), *Entrevistas escogidas. Filmografía comentada. Selección y edición de Bruno Cuneo*, Santiago, Ediciones UDP.

Salazar, G. (2006), *La violencia política popular en «Las grandes Alamedas». La violencia en Chile 1947-1987. Una perspectiva histórico popular*, Santiago, Lom.

Silva, J. P. y Raurich, V. (2010), «*Emergente, dominante y residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958-1973)*», *Aisthesis 47*, pp 64-82.

Stange, H. y Salinas, C. (2008), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*, Santiago, Uqbar.
Villarroel, M. y Meza, M. E. (2011), Catalógo Antología Aldo Francia, Cineteca Nacional [http://cinetecadigital.ccplm.cl/docs/default-source/default-document-library/antolog%C3% ADa-aldo-francia-.pdf?sfvrsn=0].
VVAA (2011), *Aldo Francia: catálogo* «Nuestro cine», Santiago, Cineteca Nacional de Chile.

Filmografía

Álvarez, S., *Now*, 1965.
—, *79 Primaveras*, 1969.
Bravo, S., *Mimbre*, 1957.
Castedo, L., *La respuesta*, 1960.
Chaskel, P., *Aborto*, 1965.
—, *Venceremos*, 1970.
Chaskel, P. y Ríos, H., *Testimonio*, 1969.
Covacevich, A., *Morir un poco*, 1967.
Elsesser, C., *Los testigos*, 1971.
Flores, C., *Descomedidos y Chascones*, 1973.
Francia, A., *Valparaíso, mi amor*, 1969.
—, *Ya no basta con rezar*, 1972.
Gutiérrez Alea, T., *Memorias del subdesarrollo*, 1968.
Guzmán, P., *Electroshow*, 1965.
—, *El primer año*, 1972.
—, *La batalla de Chile*, 1975-1979.
Handler, M., *Carlos*, 1965.
Hirszman, L., *Maioria absoluta*, 1964.
Hübner, D., *Herminda de la Victoria*, 1969.
Kaulen, P., *Largo Viaje*, 1967.
Littín, M., *Por la tierra ajena*, 1965.
—, *El chacal de Nahueltoro*, 1969.
Mallet, M., *Amuhuelai-mi*, 1972.
Navarro, S., *21 de Junio de 1971*, 1971.
Ramírez, A., *Desnutrición infantil*, 1969.

Rocha, G., *Dios y el diablo en la tierra del sol*, 1964.
—, *Antonio das mortes*, 1969.
Ruiz, R., *Tres tristes tigres*, 1969.
—, *La expropiación*, 1971.
—, *Nadie Dijo Nada*, 1971.
Sánchez, R., *Las callampas*,1957.
Sanjinés, J., *Revolución*, 1963.
Solanas, F. y Getino, O., *La hora de los Hornos*, 1968.
Solás, H., *Lucía*, 1968.
Soto, H., *Lunes primero, domingo siete*, 1967.
—, *Caliche Sangriento*, 1969.

COLOMBIA

En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil

Sergio Becerra

No existe documento de cultura
que no sea a la vez documento de barbarie.
Walter Benjamin, *Tesis de filosofía de la historia*

Las manos frágiles

Así nombra Chris Marker la primera parte de *El fondo del aire es rojo*[1]. Sus cuatro minutos iniciales sirven de créditos, y resumen a la vez el planteamiento global de la obra. Varios elementos llaman nuestra atención en este análisis sobre los años sesenta. Década, marcada para Marker, por imágenes de nuestro continente: una estudiante herida, evacuada por sus compañeros en la Cuba de Batista, manos victoriosas en el Politécnico Nacional de México, un *meeting* del Black Panther Party, la insurrección de Watts en Los Ángeles, marines invasores cargando contra la población en República Dominicana, oradores de una concentración política en el D.F., cuellos desnudos contra bayonetas de M.P.'s, en el campus de Berkeley[2].

Fragmentos de realidad, cuya magnitud y potencia solo se revelan interactuando con la masacre de las gradas de Odessa, en *El acorazado Potemkin*. Por este contrapunto, Marker nos libra su clave tonal: la continuidad política en la acción aquí planteada, sobrepasando límites

---

[1] *El fondo del aire es rojo. Imágenes de la tercera guerra mundial 1967-1977* (1977), dirigida por Chris Marker (Francia, color/blanco y negro, 35 mm, 240 min).

[2] Sobre los créditos iniciales véase C. Marker, *Le fond de l'air est rouge. Textes et description d'un film*, París, Les éditions François Maspero, 1978, pp. 17-21.

entre ficción o realidad, historia o contemporaneidad, es una conquista simbólica, emocional. Luego es una construcción estética.

Flujos, tránsitos, prolongan en el tiempo e imaginario colectivos un ideario de lucha que, allende los testimonios de una «época», alcanza dimensiones universales. Interpelando directamente los afectos del espectador, estos puños apretados, rostros ensangrentados, cuerpos arrojados, abriéndose paso entre fusiles, nubes de gas o agua a presión, suscitan su más enérgica repulsa. Ganar corazón y mente del que ve, permitirle pasar de la indignación a la acción, requiere del cine el máximo despliegue de expresividad. En ese sentido, la metáfora de las gradas de Eisenstein, amplificada por Marker, catapulta de espejos entre poesía y realidad, lo visualiza y lo clarifica todo: hoy como ayer, vemos fuerzas de progreso –pobladores, estudiantes, trabajadores–, decididas a conquistar su ascenso social, y otras –policía, ejército–, brazos represores del sistema, decididos a impedirlo. Unos no logran subir, y otros no quieren bajar. Es la más exitosa puesta en geometría de la lucha de clases y de las leyes de la historia[3].

De este antagónico ballet, acción/reacción entre pasado y presente, en que las masas honran a los caídos, antes de movilizarse nuevamente, enfrentando otro choque con el poder, que generará otros caídos, y otros honrados, surgen las dos imágenes de nuestra reflexión.

Entre estos documentos se encuentra el entierro simbólico del sacerdote Camilo Torres Restrepo, que estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia condujeran, el 16 de febrero de 1966, un día después de su muerte en combate[4], de la Ciudad Universitaria al cementerio central de Bogotá. Vemos en primer plano la enorme pancarta realizada para la ocasión, con el rostro del líder

---

[3] Véase M. Ferro, «Leyenda e historia. *El acorazado Potemkin*»; «La paradoja de *El Acorazado Potemkin*», en *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, colección historia, 1995, pp. 91-93; 187-189.

[4] Camilo Torres murió el 15 de febrero de 1966, en Patio Cemento, San Vicente de Chucurí, departamento de Santander, en combate entre el insurgente Ejército de Liberación Nacional (ELN), y las tropas regulares. Su cuerpo no fue entregado. Véase M. R. Menéndez, «Entrevista a Fabio Vásquez Castaño», *Revista sucesos para todos* 1777, «¡Al ataque!», México D.F., 24 de junio de 1967, p. 22; «¡Ni un paso atrás! ¡Liberación o muerte! – Fabio Vásquez Castaño», *Revista sucesos para todos* 1778, 1º de julio de 1967, pp. 13-50.

caído y la consigna «Camilo: la revolución será la respuesta a tu muerte». Este material integra el *Camilo Torres Restrepo* (1966), de Diego León Giraldo[5].

Vemos también, a la policía militar en formación ofensiva, fusiles a la carga, emulando la cadencia de las gradas de Odessa. Avanzan contra manifestantes que no retroceden; deciden ocupar la calle, plantarse, y enfrentar el inminente choque, ese lunes 20 de abril de 1970, en protesta por el fraude electoral de las presidenciales del día anterior[6]. Sucesos, registrados desde varios puntos de vista, en la histórica esquina de la carrera séptima y avenida Jiménez, en el corazón de Bogotá[7]. Hacen parte de *¿Qué es la democracia?* (1971), de Carlos Álvarez[8].

Nuestro análisis se sitúa en el intersticio de estos dos acontecimientos, entre 1966 y 1971, lustro crítico en una improbable democracia, que deviene películas, convertidas por la reunión de Marker en símbolos legítimos. Marcan muy claramente el inicio y la consolidación de un cine político y militante en Colombia, sobre el cual se configura a su vez el surgimiento de nuestro propio 68 cinematográfico. Definen la tensión del arco en el cual Jorge Silva

---

[5] *Camilo Torres Restrepo* (1966, blanco y negro, 16 mm, 18 min), dirigida por Diego León Giraldo. Producción: Consejo Superior Universitario de la Universidad Nacional de Colombia. Texto: Francisco Posada. Cámara: Diego León Giraldo, Horacio Posada y Orlando Moreno.

[6] La radio marcaba tendencia a favor de Gustavo Rojas Pinilla, de la ANAPO (Alianza Nacional Popular), frente al oficialista Misael Pastrana, del Frente Nacional (1958-1974). El gobierno expide un comunicado, reconociendo la ventaja parcial de Rojas, pero Pastrana es declarado vencedor. La «corriente socialista» de la ANAPO considera que hay fraude. Véase «Aquel 19», *Revista Semana* 665, Bogotá, 27 de febrero de 1995, pp. 22-28.

[7] A pasos de esta esquina, fue asesinado, el 9 de abril de 1948, el líder político Jorge Eliécer Gaitán, desatando la ira popular de *El Bogotazo*. Sobre las relaciones entre violencia y cine, véase S. Becerra, «Coordenadas de espacio-tiempo, o el deber de memoria», en S. Becerra (ed.), *Bogotá Fílmica*, *ensayos sobre cine y patrimonio*, Bogotá, IDARTES/IDPC, 2013, pp. 14-38.

[8] Blanco y negro, 16 mm, 40 min. Dirección, guion y montaje de Carlos Álvarez. Producción: Fundación Latinoamericana Camilo Torres Restrepo. Producción Ejecutiva: Julia de Álvarez. Cámara: Carlos Álvarez, Carlos Sánchez, Pepe Sánchez y Fernando Vélez. Música: Blas Emilio Atehortúa. Animación: Manuel Vargas y Oscar Beltrán.

y Marta Rodríguez desarrollan el proceso que culmina con el lanzamiento de *Chircales*[9].

Manos frágiles, de obreros y estudiantes; de cineastas, con todo por aprender, autores de esta hermandad visual, retrato de una generación, que entre registro directo, creación de archivos, *rushes*, transmigración y reciclaje de fuentes, operan sobre una materia volátil, inestable, con certeras yuxtaposiciones y medios limitados, casi artesanales. Películas frágiles en su factura, pero robustas en su planteamiento, que pasan en pocos años de lo intuitivo, empírico y experimental a la construcción de un método y un lenguaje eficaces. La urgencia propia del «momento», no impidió componer imágenes impregnadas de belleza, de las que Marker extrae su «potencia patética» y «resistencia épica»[10]. Imágenes frágiles, más no pasajeras, que increpan al espectador, lo obligan a situarse. Imágenes que sobrevivieron a sus propias contradicciones, cuya memoria colectiva interrogamos, para que, casi cinco décadas después nos sigan hablando, y puedan revelarnos, entregarnos, mucho más de lo que muestran.

Momentum

Las películas a las que nos referiremos surgen de un ámbito netamente estudiantil. Su expresión más visible tiene lugar en Bogotá, en la Universidad Nacional de Colombia, alrededor de la figura de

---

[9] Aunque varios estudios dan por sentado que *Chircales* fue realizada entre 1966-1967 y 1972, como I. Cruz, «Marta Rodríguez y Jorge Silva», en P. A. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 206-213; o Jorge Rufinnelli, «*Chircales*», en *América Latina en 130 documentales*, Santiago de Chile, Uqbar, 2012, pp. 54-55, el proceso de realización como tal va hasta 1971. La confusión surge del año de premiación de *Chircales* en Leipzig y Oberhausen (entrevista del autor con Marta Rodríguez [28/06/13]).

[10] L. Vancheri, «La imagen de Babel: poética del pueblo en tiempos de guerra», en S. Becerra y R. Fontanel (eds.), *Materia y cosmos. Las películas de Artavazd Pelechian*, Bogotá, Cinemateca Distrital/IDARTES, 2012, pp. 53-59.

Camilo Torres Restrepo[11], presencia protagónica, que concatena y cristaliza este proceso.

Otros capítulos del 68 cinematográfico en Colombia tuvieron lugar muy notablemente por la obra temprana de Carlos Mayolo en Cali. Sus tres primeros cortometrajes (1965-1971) son un claro ejemplo de la acción política y militante a través del cine[12], no ajena a la creación de cineclubes, en aulas y fábricas, ni a la presencia de la Escuela de Bellas Artes. Sin embargo, en el caso de Cali y de Carlos Mayolo, el protagonismo central del ámbito universitario no es tan definitivo. En su aproximación, este eje vira hacia el movimiento artístico, no menos importante, federado en proyectos como «Ciudad Solar», que hicieron época[13]. Configurarlo requerirá de un desenlace posterior.

El centro de gravedad de nuestro 68 cinematográfico reposa en el movimiento estudiantil, en el estudiante como nuevo sujeto urbano y fílmico, en torno al debate y al espacio públicos, en la universidad pública. De aquí surgen las conexiones y (co)relaciones que las películas, la acción política y los demás componentes del movimiento social entretienen con él.

---

[11] Camilo Torres es objeto de otros análisis: P. Breccia, *Immortalittà. Camillo Torres un prete guerrigliero* (1969); F. Norden, *Camilo, el cura guerrillero* (1974); C. Álvarez, *Introducción a Camilo* (1978).

[12] Nos referimos a *La corrida* (1965), *El basuro* o *La sinfonía del nuevo mundo* (1968, con Arturo Alape, Juan José Vejarano y Hernando González), y *Una experiencia* (1971, con Fernando Vélez), herramientas de activismo político para el Partido Comunista. Véase C. Mayolo, *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogotá, Oveja Negra, 2002, p. 124; *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá, Villegas, 2008, pp. 62 y 66; G. Hernández Samaniego y E. Ortiga (eds.), «Biofilmografía», en *Carlos Mayolo, un intenso cine de autor*, México, UNAM, 2015, pp. 147-158. Véase también M. de la Vega Hurtado, «Entrevista con Carlos Mayolo», *El Siglo*, 18 de agosto de 1968, p. 16.

[13] Es también la época de realización, con Andrés Caicedo, del corto (inconcluso) *Angelita y Miguel Ángel* (1971). Véase S. Becerra, «Cali, un entretien avec Sergio Becerra», *Jeu de Paume, le magazine online*, [http://www.lemagazine.jeudepaume.org/2014/07/entretien-avec-sergio-becerra/], consultado el 04/09/2014. Véase también K. González, *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Mincultura/Tangrama, 2012.

Este *momentum* es definido por una ecuación, en la que el movimiento (p) es el producto de la masa (m) por la velocidad (v): p = m x v.

Movimiento (cinematográfico, estético, político) = masa (estudiantes, obreros, campesinos, pobladores) x velocidad (24 imágenes por segundo). *Momentum*, entendido como un cuerpo en movimiento: el cuerpo del cinematógrafo –que captura, revela y proyecta–, el cuerpo del film –en su materia, su organicidad–, el cuerpo estudiantil –agredido, fragmentado–, el cuerpo social –en el aula, la calle, el barrio–. Es, finalmente, el cuerpo de Camilo. Film sin cuerpo, el concebido por Diego León Giraldo. «¿Dónde está enterrado Camilo?», se pregunta el narrador de su epílogo. Y concluye «[…] tenemos que ir a buscarlo».

Limitada en el tiempo (1959-1965), la presencia de Camilo Torres en el seno de la Universidad Nacional fue trascendental. Regresó donde iniciara estudios de derecho, luego de graduarse como sociólogo en la Universidad Católica de Lovaina. Capellán universitario (1959-1962), profesor de la Facultad de Ciencias Económicas, cofundador de la Facultad de Sociología (1960), presidió el Primer Congreso Nacional de Sociología (1963), y gestó proyectos como el MUNIPROC (1959)[14]. Asistía además asiduamente al cineclub universitario[15]. La actividad política de Camilo creció a la par del movimiento estudiantil. Cuando lanzó su «Plataforma para un movimiento de Unidad Popular», la Universidad Nacional ya era epicentro de la reflexión teológica, la actividad artística y el debate político. Organizaciones como la FUN (Federación Universitaria Nacional), fueron escenarios de convergencia de todas las corrientes del pensamiento –revolucionarias, marxistas, cristianas–, y de todas las tendencias de la izquierda; hecho inédito y audaz, en momentos de álgido enfrentamiento ideológico.

Este y otros factores, posibilitan aterrizar esta plataforma teórica, articulándola con una experiencia unitaria real, surgida en las entrañas de la universidad. Durante este empalme del Frente Unido del

---

[14] Movimiento Universitario de Promoción Comunal.

[15] Fundado por Abraham Zalzman en 1960, jugó un papel importante, por su vínculo con la revista *Cinemes*, rebautizada *Guiones*, pioneras de la crítica política en cine, en las que Zalzman participó, junto a Héctor Valencia, Ugo Barti y Carlos Álvarez. Funcionó en el cine Cataluña.

Pueblo, como fenómeno de masas de proyección nacional, al tiempo que sus famosos *mensajes* –a los cristianos, a los comunistas–[16], y previo a su gira política por todo el país, los franceses Bruno Muel[17] y Jean-Pierre Sergent realizan su *Camilo Torres* (1965)[18]. Constituye su única entrevista filmada, dada en francés. Siendo los *sacerdotes obreros* una realidad en Europa –que el entrevistado conoció de cerca en Francia–, comenzando a formularse los primeros elementos de la *Teología de la liberación*[19] en América Latina, desvirtuando en la práctica cualquier contradicción entre cristianismo y revolución, Camilo Torres aborda sin ambages el problema fundamental: «Hay más bien que preguntarle a la oligarquía cómo va a entregar el poder. Si lo va a entregar de forma pacífica, creo que lo tomaremos de forma pacífica. Pero si sólo lo entregará de forma violenta, entonces lo tomaremos de forma violenta». Sabiéndose vigilado, luego del atentado contra su residencia, y de su encuentro con Fabio Vásquez Castaño[20] –en julio–, esta entrevista –realizada a finales de agosto–, permite entender la acelerada cronología de los acontecimientos, que inclinan la balanza hacia la segunda opción, marcando su paso a la clandestinidad –en noviembre[21].

---

[16] Los «mensajes» aparecen en el semanario *Frente Unido*, a lo largo de 1965, así: «Mensaje a los cristianos», n.° 1, agosto 26; «Mensaje a los comunistas», n.° 2, septiembre 2; «Mensaje a los militares», n.° 3, septiembre 9; «Mensaje a los No Alineados», n.° 4, septiembre 16; «Mensaje a los sindicatos», n.° 5, septiembre 26; «Mensaje a los campesinos», n.° 7, octubre 7; «Mensaje a las mujeres», n.° 8, octubre 14; «Mensaje a los estudiantes», n.° 9, octubre 21; «Mensaje a los desempleados», n.° 10, octubre 28; «Mensaje a los presos políticos», n.° 12, noviembre 18; «Mensaje a la oligarquía», n.° extraordinario, diciembre 9.

[17] Figura del cine militante en medios obreros en los años sesenta en Francia. Miembro del PCF, participó en la fundación de los *Grupos Medvedkin* en Sochaux y Besançon, junto a Chris Marker. Dirigió *Septembre chilien* (1973), con Théo Robichet.

[18] Dirigida por Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent (blanco y negro, 16 mm, 18 min). Producción: Dovidis (Francia). Montaje: Nicole Schlemmer.

[19] G. Gutiérrez y R. Shaull, *Liberation and Change*, Louisville, John Knox Press, 1977; G. Gutiérrez, *La fuerza histórica de los pobres: selección de trabajos*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones, 1979.

[20] Dirigente del Ejército de Liberación Nacional (ELN), fundado en 1964, inspirado en la Revolución cubana.

[21] Véase el testimonio de Isabel Restrepo, madre del sacerdote en *Introducción a Camilo* (1978), de Carlos Álvarez.

Cuando el material regresa de Francia, Camilo Torres ya había caído en las filas guerrilleras –febrero. Esto no impide su proyección en auditorios, junto al otro trabajo de Muel y Sergent en Colombia, *Riochiquito* (1965)[22], filmado durante el bombardeo a esta comunidad agraria, armada y autogestionada –septiembre–, documentando los inicios de las FARC[23]. Hecho significativo, no solo por los acalorados debates que suscitaban ambas películas. Lo importante era la puesta en práctica, de un sistema perfectamente organizado de distribución y exhibición de material cinematográfico, no basado en el lucro, ni en los circuitos oficiales, en ninguna de sus etapas. Por estas fisuras, el establecimiento perdía el control absoluto ejercido sobre canales y contenidos de la información, en espacios críticos para el poder –el aula, el barrio, la fábrica. Perdía también la iniciativa sobre narrativas y lenguajes. Trabajos que desafiaban el discurso oficial, y se convertían –además de su invaluable valor histórico– en auténticas piezas contrainformativas. Gestaban la creación de un público no supeditado a la acción o al melodrama, alrededor de los cineclubes. La maniobrabilidad del formato 16 mm facilitó aun más este trance. Comenzaba a producirse un verdadero cambio de paradigma.

Camilo Torres Restrepo (1966) nace de este contexto. Su vínculo orgánico con el *Camilo* de Muel y Sergent trasciende las imágenes compartidas, hábilmente dobladas sobre una entrevista en castellano: la cámara es la misma que utilizaran los franceses. Este gesto revela un espíritu, en que cineastas no solo comparten sus imágenes o su visión, simplemente, lo compartían todo.

Bajo esta premisa, conceptos como los de plagio, derechos de autor o pago de *royalties*, eran completamente ajenos a esta lógica creativa, basada en el intercambio y la libre circulación de ideas, medios y materiales.

---

[22] Realización de Jean-Pierre Sergent (blanco y negro, 16 mm, 18 min). Producción: Dovidis (Francia). Cámara: Bruno Muel. Montaje: Guy Devart.

[23] Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), constituidas en 1964 unificando las estructuras del «Frente Sur», que pasan de autodefensa armada a guerrilla móvil, luego del ataque del ejército a la comunidad agraria de Marquetalia. Véase J. Arenas, *Diario de la resistencia de Marquetalia*, Bogotá, Ediciones El abejorro mono, 1966. Véase también A. Alape, *La paz, la violencia. Testigos de excepción*, Bogotá, Planeta, 1985, pp. 239-279.

Frente a un mundo por rehacer, al ritmo trepidante de los acontecimientos, con su captura fuera de alcance, reutilizar fuentes que migraban de obra en obra, de un soporte a otro, transformando radicalmente sus contextos, replanteando sus contenidos, se convertía en la mejor solución plástica, y en la única elección fílmica posible. Las restricciones materiales se convertían en virtudes artísticas. Esta estética del fragmento abría las puertas a la creación por el *collage*[24], confrontando materiales disímiles, cuyo diálogo conspiraba en pro de la expresión efectiva de una idea. Abría la puerta también, a la (re)construcción simbólica.

Esta semblanza, comisionada y financiada por el Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional, que traducía el enorme traumatismo por la pérdida de Camilo en el seno del movimiento estudiantil, pudo terminarse en poco más de cincuenta días[25]. El corto que inicia a Giraldo en la realización cinematográfica retrata «con precisión y naturalidad la figura de Camilo, así como el momento histórico que vivía el país. Con patética escasez de recursos, logró un documental ágil, impactante y perdurable. Bello, incluso, a pesar de su sobriedad»[26].

La búsqueda y la reconstrucción del ícono, no pasan por sus imágenes en movimiento. La representatividad de Camilo no es la de su representación cinematográfica. Esto, en un país cuyas elites ponían en escena el más mínimo desplazamiento del poder, a través de actualidades mostradas en salas de cine y noticieros televisivos –grabados en 16 mm–, denota claramente una invisibilización premeditada de todo lo que no significara la autopromoción o el aplauso. Reinados de belleza, bailes de salón, despedidas, recepciones y una larga lista de eventos vacíos e intrascendentes, carentes de contenido e,

---

[24] Sobre esta técnica véase M. L. Ortega, «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y medio, libros de cine, 2009, pp. 101-137.

[25] La filmación se inicia el 15 de febrero de 1966, y el film se presenta en la Facultad de Sociología, el 10 de abril.

[26] E. Santos Calderón, «Del "Camilo" a "Drogombia" (o de Diego a Diego)», en C. Calderón Schrader (comp.), *Diego León Giraldo, el cine como testimonio*, Bogotá, Universidad Central, 1991, p. 10.

inclusive, carentes de sentido[27], recibían una resonancia mediática inversamente proporcional al desconocimiento craso del movimiento social. Este fluido sin sustancia, define a un *kratos*, desconectado de cualquier perspectiva de *demos*, que se (re)presenta empero, como legítima expresión de reflejo, pertenencia e identidad.

Convertir esta ausencia en vida, sumada a su ausencia en muerte, en imágenes en movimiento, enmarcarlas en la continuidad histórica de la violencia desatada por el establecimiento, tan claramente expuesta en el prólogo del documental, por medio de la figura de la antinomia[28], eran el desafío de esta obra firme en su estructura, y temblorosa en su registro, para recuperar las «proyecciones universales de Camilo». Su entierro simbólico, las misas en su honor, manifestaciones de inconformidad por lo acontecido, las aulas donde impartió conocimiento, debían paliar la carencia.

Paradójicamente, el documental captura una imagen que lo resume todo: en la calle, un sacerdote de sombrero ancho y sotana larga lee la edición extra del vespertino que anuncia el trágico desenlace. La primera plana que los noticieros le negaron en vida, llenando plazas con multitudes en el corazón de las ciudades, se la otorga la prensa escrita en muerte, acribillado en un aislado paraje rural. Curiosa concepción del protagonismo noticioso. Ese rostro, de mirada apagada, desfigurado a balazos, era el «trofeo» que había que mostrar.

Doble paradoja, si al complejo tratamiento de este «sujeto fílmico», concebido desde la ausencia, le sumamos el destino de su autor. Camilo Torres Restrepo sobreviviría al atentado en contra de su memoria. No así Diego León Giraldo. A pesar de su papel precursor en esta nueva expresión política y artística colectiva, financiada y realizada por estudiantes, que llevó a cabo en su doble condición de artista –poeta, actor– y dirigente universitario, ha sido prácticamente borrado de la historiografía y la investigación sobre cine en Colombia.

---

[27] Consultar la filmografía de noticieros y actualidades cinematográficas de Bogotá, que dan cuenta de cómo el poder se pone en escena a sí mismo, en S. Becerra (Filmografía), *Bogotá Fílmica, ensayos sobre cine y patrimonio*, 2013.

[28] La crueldad de la guerra de terratenientes contra campesinos (1946-1953), conocida como «La Violencia», evidenciada por su registro fotográfico, contrasta con el ritmo alegre y festivo del fondo musical, cercano al carnaval.

Del *campus* a la ciudad

Las «proyecciones universales de Camilo» son, ante todo, las de sus propias preocupaciones, que cobran sentido en su encuentro con la *polis*. Al igual que la reflexión teológica, el debate político y la agitación cultural son la extensión de lo universitario en otros ámbitos, el diagnóstico social pasa necesariamente por la acción. No puede entenderse el proceso creador del que surgiera *Chircales* sin la fundación del MUNIPROC[29].

Camilo publicaba su tesis en Lovaina como profesor de la Facultad de Sociología[30], cuando Marta Rodríguez ingresaba como estudiante de su primera generación. El «teatro de operaciones» de este experimento social era el sector popular de Tunjuelito, en la periferia de Bogotá, donde la tenencia de la tierra, prolongación del campo en la ciudad, a través de violentos mecanismos de expulsión, explotación y subyugación laboral, ponían de manifiesto el anacronismo de modelos urbanos excluyentes, ajenos a toda modernidad, en plena proletarización de Bogotá. Marta Rodríguez llega de la mano de Camilo Torres, queriendo hacer de la organización comunitaria un instrumento de emancipación, opuesto diametralmente a otros planteamientos, como las Juntas de Acción Comunal-JAC.

En efecto, duras batallas eran libradas en los barrios populares por el derecho a la vivienda, como en el caso del Policarpa Salavarrieta[31], fundado en 1961 sobre terrenos baldíos, por desterrados de zonas rurales, organizados en la Central Nacional Provivienda, frente de masas del Partido Comunista. El desalojo policial se hizo

---

[29] C. Torres Restrepo, «Muniproc» (1965), en *Escritos escogidos, 1966-1986*, Bogotá, Cimarrón, 1986, vol. 2, pp. 435-436. Véase también O. Villanueva Martínez, *Camilo: acción y utopía*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1995, pp. 94-96.

[30] C. Torres Restrepo, *La proletarización de Bogotá, ensayo de metodología estadística*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología, Serie monografías sociológicas 9, 1961.

[31] Sobre la lucha por el derecho a la vivienda, véase A. Torres C., *La ciudad en la sombra: barrios y luchas populares en Bogotá 1950-1977*, Bogotá, CINEP, 1993, p. 222. Véase también M. E. Naranjo, *et al.*, *Barrio Policarpa Salavarrieta 50 años*, Bogotá, Impresol, 2013.

presente desde el primer instante, siendo el acceso a la propiedad considerado un acto de «invasión». La confrontación alcanzó su paroxismo el 8 de abril de 1966, durante el «Viernes Santo Sangriento», cuando una nueva ola de familias desterradas es repelida por la policía montada, a punta de bolillo, balas y gas lacrimógeno. Dos días antes de presentar su *Camilo Torres Restrepo* en la Facultad de Sociología, Diego León Giraldo filma, en compañía de Roberto Álvarez estos acontecimientos, en los que cae asesinado el dirigente popular Luis Alberto Vega. La reconstrucción inmediata de las viviendas, destruidas con saña, su increíble diseño portátil, que ridiculiza al minotauro policial; el velatorio en el centro comunal del barrio y el multitudinario sepelio de Vega, cuyo féretro flota sobre una masa negra y compacta, sembrada de banderas rojas, no arrojan duda sobre la determinación de estos nuevos bogotanos. *Viernes Santo en el Policarpa* (1966)[32] marca la alianza fílmica entre el movimiento estudiantil y las luchas populares.

Otros eran los horizontes, en otras partes de Tunjuelito. A pocas cuadras de la organización comunitaria emprendida por el MUNIPROC, en su parte baja, otro sacerdote conduce a los habitantes del barrio San Vicente Ferrer, en torno a la parroquia, las «obras sociales» y el esquema de las JAC. Lugar seleccionado por la AID para desarrollar infraestructura, en el marco de la «Alianza para el Progreso», a meses de la visita relámpago de Kennedy a Bogotá (1961), tiempo suficiente para poner la primera piedra del sector que llevaría su nombre[33]. Así, vemos en *San Vicente Ferrer* (1963), material anónimo, la entrega del acueducto local, también en semana santa. A la carga de caballería y entierro de los insurrectos del Policarpa la substituye la procesión del *Corpus*, y el cristo cargado en hombros, surrealistamente escoltado por banderas estadounidenses. Poderes celestial y terrenal, reunidos en un mismo plano.

---

[32] Dirigido por Diego León Giraldo (blanco y negro, 16 mm, 8 min). Cámara: Diego León Giraldo y Roberto Álvarez. Fue enviado a Dovidis, y junto a *Camilo Torres* y *Riochiquito*, de Muel y Sergent, circuló bajo el título *Trois aspects de la lutte en Colombie* (Tres aspectos de la lucha en Colombia), a partir de 1966.

[33] La visita, del 17 de diciembre de 1961 –diez horas–, en la que Kennedy puso la primera piedra del «Techo Housing Project» de Bogotá, en el marco de la «Alianza para el Progreso», en un área de 308 hectáreas y 18.000 casas, para 126.000 habitantes.

Fuertes símbolos, premisa de las alianzas –nuevas y eternas– tejidas en los barrios, en torno al arribo de los nuevos pobladores, violentamente expulsados del campo, que multiplican ciudades fuera de control. Resistencia y autogestión organizadas versus asistencialismo multinacional; opciones claras y enfrentadas.

Este primer encuentro de Marta Rodríguez con la realidad de Tunjuelito, donde familias campesinas subarriendan parcelas a grandes hacendados en las goteras de la ciudad, para establecer la fabricación artesanal de ladrillos, no se tradujo en un encuentro decisivo, que revelara desde adentro los secretos de la transformación de la tierra.

Tuvo que mediar un viaje a París (1961-1964), donde se inscribe en los cursos de André Leroi-Gourhan y los seminarios de cine etnográfico de Jean Rouch en el Museo del Hombre, para que esta incubación manifestara ser un virus incurable.

Una corta estadía en 1963 permite el paso del amor eficaz en el terreno, pregonado por Camilo Torres, y el análisis antropológico de los procesos, al registro concreto. Esta filmación en Tunjuelito, cuya visión sobre la marginalidad se amplifica en el trabajo sobre los pobladores ambulantes del mercado parisino de Les Halles[34], define proyecto y método, pensados como una intervención a largo plazo, sobre una realidad concreta; problematizada, interrogada y documentada por la construcción de su archivo fílmico[35].

El cambio a los estudios de antropología en la Universidad Nacional (1965), donde retoma contacto con Camilo y, sobre todo, el trabajo en el cineclub de la Alianza Francesa, permiten finalmente, el doble encuentro.

Aparece, por un lado, el núcleo alrededor del cual se articula la observación participativa y el trabajo de campo en Tunjuelito, revelando los vínculos entre drama familiar y estructura social, lo particular y lo general. Los Castañeda, esposos y doce hijos, permiten visibilizar la

---

[34] Registro cinematográfico presentado como trabajo final del seminario de cine etnográfico de Rouch. (Entrevista del autor con Marta Rodríguez, 28/06/13).

[35] Se filman diversos materiales, utilizados o no en la versión final. Silva y Rodríguez documentan la aproximación al barrio y a la familia, el entierro de Luis Alberto Vega en el Policarpa, el entierro simbólico de Camilo, las manifestaciones estudiantiles en contra del alza del transporte, las protestas por la visita de Nelson Rockefeller. (Entrevista del autor con Marta Rodríguez, 28/06/2013.)

amarga cadena que los atraviesa, que no comienza ni termina en ellos, de la que solo son un eslabón, que *Chircales* cuestionará en toda su extensión. La belleza subyacente a las imágenes se hace posible por el tratamiento de los personajes, esculpidos en el tiempo.

Surge también otro encuentro, acaso más importante, del cual saldrá una mirada compartida: el de Jorge Silva y Marta Rodríguez[36].

Tuvo lugar durante la proyección de *La Seine a rencontré Paris* (1957), de Joris Ivens, que vislumbra poéticamente el trasfondo de lo que estaba en juego. No era solo el encuentro entre el raciocinio y la intuición, la academia y el empirismo, la ciudad y el río, sino entre dos formas de construir y plantear cinematográficamente los acontecimientos; la del registro directo, etnográfico, documentalístico, y el de la recreación ficcional, externa, neorrealista. Ninguno de los dos satisfactorio en su autosuficiencia, lo que implicaba simbiosis, complementariedad y diálogo. Es también el equilibrio entre el cine y las ciencias sociales, entre la poesía y la efectividad.

Jorge Silva presenta en la Alianza Francesa su primer cortometraje, *Los días de papel* (1963), uno de varios ensayos sobre la infancia que, junto con *Chichigua* (1963), de Pepe Sánchez, marcaban la impronta neorrealista. Esta huella es tanto más significativa por la presencia, en el incipiente cine colombiano, del español José María Arzuaga[37] que, con su largometraje *Raíces de piedra* (1961)[38], define un estilo que hace eco en estas primeras obras.

---

[36] Sobre la obra de estos cineastas, véase M. de la Vega Hurtado, «El cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva: la compleja expresión de la realidad nacional», en S. Becerra y J. G. Ramírez (eds.), *Jorge Silva-Marta Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia*, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2009, pp. 12-20. Véase también J. Burton, «Jorge Silva y Marta Rodríguez. Cine-sociología y cambio social», en *Cine y cambio social en América Latina*, México, Diana, 1991, pp. 63-74.

[37] Véase C. Álvarez, «El hombre de Arzuaga», en *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989, pp. 33-36. Véase igualmente H. Martínez Pardo, «José María Arzuaga»; M. Durán, «Bogotá en la mirada de José María Arzuaga», en J. Nieto (ed.), *Cuadernos de Cine Colombiano*, Nueva Época, n.° 8, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2006, pp. 21-39; 41-56.

[38] Largometraje disponible en el *pack* de seis DVDs: S. Becerra y R. A. Torres (eds.), *40-25, Joyas del cine colombiano*, Bogotá, Cinemateca Distrital-IDARTES/FPFC, 2011 (cuadernillo).

Si bien *Raíces de piedra* tiene como trasfondo una familia de proletarios que vive en las chircaleras, y sus protagonistas son un obrero albañil (el padre), y una trabajadora de las ladrilleras (la hija), inmersos en el proceso de ampliar una ciudad que no les pertenece y los arroja a la desesperanza; la resolución de su condición de alienados depende del tratamiento individual, del (melo)drama psicológico, exponiendo los límites de un notable cuadro sobre la inhumanidad.

A esta lectura moral, *Chircales* antepone, por medio de la crítica marxista, un análisis demoledor sobre los mecanismos. La cita de *El Capital*, que abre la película, sobre el uso de la tecnología y sus productos, cobra total sentido en la secuencia de las ruedas giratorias. Tanto la del caballo para obtener el barro, como la del molino de maíz para alimentarse, desnudan el carácter medieval de las relaciones entre técnica y trabajo, que atrapan a los Castañeda en un ciclo del que no lograrán extraerse. Este estado de inercia los conducirá inevitablemente a ser triturados, al igual que la materia con la que se funden. Triturada también la promesa urbana, en esta traslación mecánica del explotado del campo a la antesala de la ciudad.

Muchos fueron los intentos de la puesta en imágenes de *El Capital*. Desde el proyecto no realizado por S. M. Eisenstein; *Die Teilung aller Tage* (La división de todos los días, de Hartmut Bitomsky y Harun Farocki, 1970), hasta *Noticias de la actualidad ideológica* (Alexander Kluge, 2008). Rodríguez y Silva logran aquí, desde lo particular, una transfiguración efectiva de conceptos abstractos, en vívidas metáforas visuales.

Así, las relaciones causales que la película de Arzuaga trata de establecer entre los edificios citadinos y las manos que los construyen devienen los engranajes que conectan, en el análisis de Silva y Rodríguez, esos mismos edificios, con los que fabrican sus ladrillos, y las instituciones que albergan: del altoparlante de la plaza al parlamento, de la catedral a la iglesia de barrio, del palacio de gobierno a la chimenea preindustrial. La centralidad es consustancial a la periferia, la oficialidad a lo marginal, lo sobreexpuesto a lo invisible, lo urbano a lo rural. Ambas películas comparten un mismo ámbito. Sin embargo, sus enfoques diferenciados hacen que *Chircales* arranque justo donde *Raíces de piedra* se detiene.

El análisis de los regímenes discursivos que sustentan este *orden de las cosas* pasa por otra categoría sensible. Invisibles para aquellos que detentan las imágenes, *Chircales* permite sumergirnos en el auténtico universo de los Castañeda: el sonoro. Así, «la disociación entre las voces de los representados y las imágenes que el documental exhibe es a un mismo tiempo resultado de la necesidad –carencia de medios técnicos–, del método de trabajo […] y de una elección estético discursiva.»[39]. Por ello,

> [...] la banda sonora edita fragmentos «apropiados» de discursos políticos, homilías y programas radiofónicos para hacerlos funcionar en contrapunto con respecto a la imagen: la radionovela y la publicidad radiofónica remiten a modelos socioculturales que [...] buscan el enfrentamiento y la oposición entre las voces del pueblo y las del poder, como en el *collage* sonoro en torno a la supuesta democracia y los procesos electorales en el inicio de la película[40].

La solidez en la hilatura de este tapiz auditivo, permite pasar de una primera versión de 90 minutos, presentada en 1968 durante el encuentro de Mérida[41], a la versión definitiva de 42 minutos. Esta síntesis metafórica aproxima, en el análisis y las consecuencias de los discursos sonoros, el trabajo efectuado por *Chircales*, con el de *Coffea Arábiga* (1968), de Nicolás Guillén Landrián. Identificar el régimen discursivo en lo sonoro, implica transformar el régimen estético de la imagen, su división de lo sensible, realizando lo que Jacques Rancière denomina un «*sensorium* global, en el que prácticas muy diferentes se funden unas con otras»[42]. Este concepto, eleva la práctica artística del *collage* a una dimensión superior, dialéctica, política.

---

[39] M. L. Ortega, *op. cit.*, p. 133.

[40] *Ibid.*

[41] La proyección se acompañó de la banda sonora, reproducida asincrónicamente desde una grabadora Uger.

[42] Jacques Rancière, «La modernidad estética», texto inédito de la conferencia realizada el 30/10/12 en Bogotá, p. 4 (mi traducción).

Me gustan los estudiantes

Entre tanto, las expresiones de la acción universitaria se radicalizaban día a día. En ellas, las discusiones sobre la lucha armada y sus prácticas orgánicas eran decisivas. La intensidad del debate ideológico no evitó caer en amargas recriminaciones. La búsqueda estratégica de la unidad, fue remplazada por la noción de «vanguardia», en lo artístico, lo político y lo militar[43]. El vacío dejado por Camilo, que convocara a todos en torno a lo fundamental, era evidente. Las tensiones y contradicciones de una época se impusieron sobre su ausencia.

Hizo parte de esta deliberación *Golpeando en la selva* (1967)[44], de Santiago Álvarez, basada en el reportaje de los mexicanos Mario Renato Menéndez y Armando Salgado. Periodistas que registraron la «Operación Camilo Torres Restrepo», que el ELN realizara en la región del Magdalena Medio, departamento de Santander, contra el tren pagador petrolero, escoltado por un vagón del ejército, en abril de 1967[45].

Sin adentrarnos en la acción propagandística, respuesta a la muerte del sacerdote insurrecto, nos incumbe el análisis de las imágenes que la componen, agenciadas en las intuiciones de montaje del documentalista cubano.

En dirección contraria al enfrentamiento de zanjadas posiciones ideológicas, Álvarez reutiliza, sin miramientos de procedencia, todas las imágenes de las que dispone. El prólogo recupera tomas de Diego León Giraldo en *Viernes santo en el Policarpa*, al igual que las fotografías –muy seguramente de Jorge Silva– de la aproximación general a *Chircales*; materiales, realizados por simpatizantes o militantes del Partido Comunista.

---

[43] Sobre la «vanguardia» véase N. Brenez, *Les cinémas d'avant-garde*, París, Cahiers du Cinéma, 2006, p. 11.

[44] *Noticiero ICAIC Latinoamericano* n.° 369 (Cuba, 1967, blanco y negro, 35 mm, 18 min).

[45] Estos hechos son descritos en la serie de artículos, reportajes y entrevistas que Mario R. Menéndez publicó en los números 1777 a 1781 de la revista mexicana *Sucesos para todos*, de junio y julio de 1967.

Ecumenismo visual más sorprendente aún, por el diálogo entre las fotografías de Salgado en aquel destacamento guerrillero, y las tomas de las columnas de campesinos armados en las montañas del sur en *Riochiquito*, de Muel y Sergent. Este intervalo de montaje, que anula con la moviola la distancia de la realidad, alcanza su clímax cuando Fabio Vásquez Castaño, en un contrapicado, levanta su mirada y parece reaccionar al paso del avión filmado por los franceses dos años atrás, durante el bombardeo al campamento de Manuel Marulanda Vélez-Tirofijo, Jacobo Arenas y Ciro Trujillo, de quienes era abierto contradictor.

Aunque *Golpeando en la selva* es la respuesta fílmica a *Riochiquito*, en lo referente a su impacto internacional, debate en el que Santiago Álvarez toma posición, esta no le impide entender que las bombas que pretendían eliminar a los dirigentes de las montañas del sur son lanzadas por los mismos que dispararon las balas contra Camilo Torres. Esta interpretación dialéctica del material puede leerse en el subtítulo de la obra: *Un reportaje sobre las guerrillas de Colombia*. La explosión del tren, y el combate subsiguiente, alcanza consonancias épicas, propias de un *western* de Peckinpah. Imágenes cargadas de consecuencias, para una generación de incontables bajas de dirigentes estudiantiles en las filas guerrilleras[46].

La presencia del estudiante en la ciudad, su repercusión en las prácticas urbanas, se hacía cada vez más intensa. El carnaval estudiantil por la carrera séptima de Bogotá, mezcla de ficción (en la trama) y de realidad (del acontecimiento), presentada en *El amor*, *el deber y el crimen* (1925), de Pedro Moreno Garzón y Vicenzo Di Domenico, los carteles de la manifestación en rechazo del asesinato del estudiante de derecho Gonzalo Bravo Pérez, invitando a su sepelio, y las imágenes del sepelio en sí, en unas actualidades de

[46] Desde Antonio Larrota (del MOEC), pasando por Federico Arango, Ricardo Otero, hasta Hernando González Acosta (de la Juventud Comunista, vinculado a las FARC), muerto en combate en Riochiquito; Julio César Cortés, Víctor Medina Morón, Hermidas Ruiz, fusilados en las filas del ELN por orden de Fabio Vásquez Castaño; Rómulo Carvalho (ELN), asesinado por el ejército; y el posterior ajusticiamiento de Jaime Arenas, realizado por el ELN, larga es la lista de caídos.

1929[47], o la serie fotográfica de la masacre de los estudiantes de la Universidad Nacional, ultimados indiscriminadamente cuando se dirigían a la sede del gobierno, marchando por la muerte de su compañero, el estudiante de medicina Uriel Gutiérrez, en 1954[48], abren paso al registro de acciones más violentas y protagónicas.

Asalto (1968), de Carlos Álvarez[49], supera los motivos de la movilización puntual, recuperada gráficamente de la prensa escrita, otorgándole un valor trascendente a la protesta como objeto visual. La huelga, el choque, devienen motivo de reflexión cinematográfica, de catarsis rítmica, de reconstrucción por medio del montaje, a través de efectos muy superiores a los medios de expresarlas. La «pedrera», planteada desde afuera en *Camilo Torres Restrepo*, se transforma en el ojo del huracán. La imperfección técnica, reivindicada como derecho estético[50], no impide la búsqueda del movimiento, la animación de lo congelado, poniendo de manifiesto lo esencial, como nos lo recuerda Hernando Salcedo Silva: «poco a poco, la lucha de clases se expresaba a través del cine, en función del agravamiento de los conflictos»[51]. Surgía, desde la experimentación, una nueva categoría fílmica: las *películas de montaje*[52].

---

[47] Tomas de los hermanos Acevedo para *Bogotá en pie* (1929). Gonzalo Bravo Pérez, asesinado por la policía el 7 de junio de 1929. Véase Á. Concha Henao, *Historia Social del Cine en Colombia*, *tomo I*, Bogotá, Publicaciones Black Maria Escuela de Cine, 2014, pp. 406-410.

[48] El asesinato de Uriel Gutiérrez por parte de la policía ocurre el 8 de junio de 1954. Al día siguiente, las tropas interceptan a los estudiantes, disparando contra la manifestación, produciendo entre 9 y 20 muertes adicionales, según las fuentes.

[49] Dirección y montaje de Carlos Álvarez (blanco y negro, 16 mm, 9 min). Producción: Carlos Álvarez y Cine Popular Colombiano. Música: Víctor Jara.

[50] J. García Espinosa, «Por un cine imperfecto» (1967), en *Cine del Tercer Mundo* 2, noviembre 1970, Montevideo, Cinemateca del tercer mundo, pp. 103-122. Carlos Álvarez porta un juicio muy duro sobre su trabajo inicial, considerándolo como un «error de juventud». Sin embargo, este es presentado en el encuentro de Mérida 68 (entrevista del autor con Carlos Álvarez, 29/06/13).

[51] H. Salcedo Silva, «Colombie», en G. Hennebelle y A. Gumucio Dagrón (eds.), *Les cinémas de l'Amérique Latine*, L'herminier, 1981, p. 239 (mi traducción).

[52] Sobre esta categorización, véase N. Brenez, «Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental», en *CiNéMAS* 1-2, vol. 13, Quebec, otoño de 2002, pp. 49-67.

La conexión orbital entre acontecimientos equivalentes internacionaliza en *Asalto* el fenómeno de la protesta estudiantil y la brutalidad policial. A los grafitis, las piedras y las barricadas de la Ciudad Universitaria, repeliendo las *fuerzas del orden*, responden otras acciones, en otras latitudes. Es la captura en imagen del espíritu del 68 por excelencia, a través de un muy distinto carnaval.

Estas obras de agitación, verdaderos *ciné-tracts* –por su duración y estructura–, ampliamente divulgados[53] descontextualizan materiales varios, sustraídos al adversario. Logran violentar sócalo y sustrato de los mismos, borrando «en el espectador la conciencia de las huellas ideológicas inherentes a los sistemas de significación originarios de las imágenes»[54]. Esta batalla por la reinscripción, llena de palimpsestos y pentimentos audiovisuales, desata una guerra sobre la acción perceptiva. Se revertía así la dirección del famoso grafiti *usa nos usa*, en un claro ejercicio que Glauber Rocha llama *instrumentalización*[55].

Además de estos primeros pasos en la niebla de Giraldo y Álvarez, Silva y Rodríguez, está el diletante Alberto Mejía[56] y la plataforma de «Cine Popular Colombiano».

La visita a Colombia de Nelson Rockefeller –fines de mayo de 1969–, enviado especial de Nixon para América Latina, es considerada por los estudiantes, como en el resto de países del subcontinente, como una provocación inaceptable[57].

---

[53] Divulgadas en auditorios universitarios, a través de cineclubes, como el 8 ½, de la Facultad de Sociología de la U. N., que también operaba en salas de cine. Pasaban luego a barrios y fábricas, por medio del movimiento social y sindical.

[54] M. L. Ortega, *op. cit.*, p. 120.

[55] S. Pierre, *Glauber Rocha*, París, Cahiers du cinéma, 1987, pp. 106-107. En la sección «AlfabetagramaGlauber», la autora recopila una serie de palabras clave en el pensamiento de Rocha, como «Hollywood» e «Industria del cine». Entre ambas, Rocha plantea su *instrumentalización*, en términos de lenguaje y de valoración del mito.

[56] Proviene del cine publicitario, dirige el segmento «El zorrero», del largometraje *Tres cuentos colombianos* (1963, con Julio Luzardo). Coproduce *El río de las tumbas* (1964), de Julio Luzardo.

[57] Véase «El imperio Rockefeller», en *Punto Final*, Sección Documentos 81, Santiago de Chile, junio 17 de 1969, p. 16. Ver también D. Pécault, *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*, Bogotá, Norma, 2006, pp. 86-89.

En este ambiente de constante movilización, es presentada *Carvalho* (1969), de Alberto Mejía[58], que aporta elementos para esclarecer el asesinato del estudiante Rómulo Carvalho, vinculado al ELN, por parte de organismos del Estado. La relación entre chequera y revólver es establecida por el contraste entre la despreocupación de quien financia el disparo y la precariedad de los disparados. Una vez más, sepelio y manifestación de protesta terminan con el cuerpo de Carvalho en la morgue, cuyo despojo desmiente la versión oficial. Contraste también con la inmaterialidad, la espectralidad de *Camilo Torres Restrepo.* No es de extrañar que este medio de agitación, haga referencia a este ícono, y al Che Guevara, otro cadáver insepulto, otra mirada apagada.

Mejía prosigue su retrato del medio estudiantil con *28 de febrero de 1970* (1970),[59] crónica de la inmensa manifestación a la que se suman los estudiantes de las universidades privadas, movilizados contra la ocupación del ejército, y el cierre de las principales universidades públicas[60]. El estudiantado gana nuevamente un protagonismo determinante, con acciones articuladas en todo el país, en pleno debate electoral, lo que otorga mayor repercusión a su despliegue.

Tal vez la obra más enigmática de Mejía, único entre estos cineastas en no surgir del medio universitario, es *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* (1970)[61]. La estupefacción de los presentes en el encuentro de Mérida, en 1968, donde se presenta la primera versión del trabajo es total[62], frente a esta azarosa asociación de todo tipo de materiales: «Bolívar, las cuñas comerciales, la sensualidad comercializada por los grandes anuncios de televisión, el baile gogó, una huelga, el Papa Paulo VI, los instructores militares norteamericanos, los campesinos de alpargatas, la revuelta de tenien-

---

[58] Dirigida por Alberto Mejía (blanco y negro, 16 mm, 42 min). Producción: Cine Popular Colombiano.

[59] Dirigida por Alberto Mejía (blanco y negro, 16 mm, 13 min). Producción: Cine Popular Colombiano.

[60] Sobre el cierre de las universidades públicas véase D. Pécault, *op. cit.*, pp. 90-93.

[61] Dirigida por Alberto Mejía (blanco y negro, 16 mm, 40 min). Producción: Cine Popular Colombiano.

[62] Entrevista del autor con Carlos Álvarez (29/06/13).

tes oficialistas y campesinos armados, Bolívar cabalgando hacia el fondo del horizonte»[63].

La utilización, no muy consciente ni asumida, del montaje como vector de creación cinematográfica, arroja sobre *Bolívar*... razonadas dudas sobre la sinceridad de sus intensiones –estéticas y políticas. El choque perceptivo creado en el espectador, por el encuentro de imágenes de registros tan disímiles, no logra superar el estupor del momento. Así, una forma pirotécnica e incandescente devela una ausencia casi total de fondo, cuando el fuego se torna humo. La filiación de este experimento, con críticas a la cultura y al consumo, como el apoteósico final de *Zabriskie Point* (1970), de Antonioni, se hace visible. Aquí reside toda la diferencia entre *collage* y *sensorium*[64]: la misma existente entre el orden de lo discursivo y la expresión de una forma cinematográficamente trascendente. Una diferencia del orden de lo dialéctico.

Esto no le impide a este *aliado de circunstancias* jugar su papel en la creación de «Cine Popular Colombiano». Esta instancia de socialización de bienes –fílmicos, técnicos, financieros–, cercana a la cooperativa, deviene una plataforma de posturas y contenidos.

Esta experiencia en la que confluyen varios cinematografistas –directores, camarógrafos, sonidistas, productores– nace de manera espontánea, no orgánica, alrededor de la fuerza del movimiento estudiantil –entre 1969 y 1971–, con el objetivo de documentarlo. Así, marchas, huelgas, manifestaciones, choques, pedreras, piquetes, plantones, asesinatos, eran filmados y puestos a disposición de las necesidades de todos. La creación del archivo fílmico marcó las dinámicas de trabajo.

El grupo estaba compuesto por Alberto Mejía (productor), los hermanos Pepe y Carlos Sánchez, Fernando Vélez, Hernando González (cámara), Gabriela Samper (sonido); coordinado temáticamente

---

[63] H. Martínez Pardo, *Historia del Cine Colombiano*, Bogotá, América Latina, 1978, pp. 290-291.

[64] En J. Rancière, *La división de lo sensible, estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca, 2002, el autor cuestiona la jerarquía actual del hecho estético. En ese sentido, el *collage* no pone en duda necesariamente la realidad de la materia. La destrucción de un modelo orgánico y del régimen de oposición entre actividad y pasividad pasa por una transformación total de la materia utilizada, y no solo por una operación artística.

por Carlos Álvarez (director). Los aspectos técnicos, resueltos en el garaje –de la casa de los Sánchez–, se complementaban con jornadas de estudio –en casa de Mejía.

Encuentro «más de cineastas que de militantes»[65], en un contexto de atomización y canibalismo ideológicos, fue tomando forma e identidad, reflejadas en el manifiesto de 1970. Abriendo con la cita de García Márquez, «No cometo la tontería de confundir a mi país con el pensamiento decrépito de sus gobernantes», este texto, llamado «Por un cine militante», marca, en un programa de ocho puntos, el claro camino a seguir: «Opongamos la cultura revolucionaria a la cultura reaccionaria.»[66].

Anatomía de un engaño

Esta convergencia genera al menos cinco obras[67]. Su mayor logro se produce *a posteriori*, tras su disolución. El punto culminante de esta acumulación es sin duda *¿Qué es la democracia?* Álvarez nos arroja un corte, una mirada crítica sobre un momento, ilustrando la evolución de una tesis. Cambio posible, al igual que en *Chircales*, pionera en esta vía, por la primacía del archivo, inscribiendo el trabajo cinematográfico en el tiempo.

El acceso a mejores medios técnicos –animación, sonido sincrónico–, la demultiplicación de los puntos de vista de la acción –cubierta por varias cámaras simultáneamente–, la búsqueda de un lenguaje más dinámico, permiten ver un cambio de intención, dirigida a una categoría de audiencia más amplia. La conciencia pasa aquí por una mezcla entre claridad conceptual y didactismo discursivo, no lejana a elementos de lo televisivo y la publicidad.

---

[65] Entrevista del autor con Fernando Vélez (26/08/13).

[66] Cine Popular Colombiano, «Por un cine militante», *Cine del Tercer Mundo* 2, noviembre 1970, Montevideo, pp. 67-70.

[67] Nos referimos a *Asalto* (1968), de Carlos Álvarez, *Carvalho* (1969), *28 de febrero de 1970* (1970), y *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* (1970), de Alberto Mejía, así como a *La proclama* (1971), de Carlos Sánchez y Ángel García. No hay certeza sobre *Colombia* 70 (1970), de Carlos Álvarez y *Un día yo pregunté* (1970), de Julia de Álvarez.

Los espacios copados hasta entonces pueden no resultar suficientes ante la talla del nuevo desafío: la conquista de los otros urbanos, suspendidos entre deuda y consumo. La lucha por la clase media requiere de nuevas formulas y métodos de persuasión. Más que un documental, *¿Qué es la democracia?* se presenta como una intervención mediática –hecha de actualidades, prensa, radio y televisión–, en términos que este nuevo *target* pueda asimilar. Incidir en la actitud del votante urbano, es cuestionar los *aparatos* formadores de *doxa*. Es entender que ocurría otro cambio de paradigma.

Entre público y audiencia hay una disparidad numérica que esta obra, por medio de su estructura, desea poder colmar. No solo el mensaje cuenta, sino los canales por los que se filtra. La transmisión –esencia mediática– deviene punto de debate. Fisuras que, iniciadas años atrás, deben producir grietas, quiebres visibles.

Las elecciones presidenciales de 1970 son el punto de partida de un estudio del limitado –y limitante– marco institucional de la democracia representativa. Noticieros, actualidades, foto-reportería, muestran claramente cómo, década tras década, esos límites estrechos, endémicos, cuadran perfectamente con la retícula circundante a la Plaza de Bolívar, lugar de la puesta en escena del poder. Cardenales, generales, presidentes, parlamentarios, plenipotenciarios, suben y bajan gradas que los conducen, en arabescos sin fin, de la catedral al parlamento y de allí a la sede de gobierno. Esta grotesca coreografía, evidencia para Álvarez, el carácter restrictivo del sistema. El divorcio visual planteado entre el país de las formas y el de los fondos, el vértigo ante el abismo que existe entre ambos, debe poder ser colmado por otras vías.

No hay, en consecuencia, instancias decisorias por ganar en una contienda «en la que se vota, pero no se elige». Un abstencionismo histórico no logra deslegitimar la autocracia: «sin votos quedarán sin mucho piso legal, pero con el poder económico y represivo intacto». Ni las alegaciones iniciales de fraude del candidato más votado, sostenidas por una fracción de sus simpatizantes, ni las manifestaciones ciudadanas, detienen los «pactos, acuerdos y tradiciones» entre gobernantes, en el país de las formas. En el país de los fondos, el regreso a Camilo Torres se torna inevitable.

La proclama (1971), de Carlos Sánchez y Ángel García[68], prolonga el perfil de líder político, desarrollado por Giraldo, a través de su último llamado público a los colombianos, como guerrillero[69]. Las condiciones en las que el Frente Unido plantea la acción política, abierta y de masas, desde una perspectiva no electoral (1965-1966), no son diferentes a las de la contienda del setenta. Uno u otro representante del Frente Nacional, no cambia un escenario de abierta exclusión. Con las vías legales agotadas, la participación política de las masas solo se expresa, para Camilo, a través de la lucha armada. Esta posición es documentada por Sánchez y García, a través del archivo de «Cine Popular Colombiano», después del fraude electoral, por imágenes de gran cercanía, a las utilizadas por Carlos Álvarez[70].

En conclusión a esta tesis, el paso de la plataforma del Frente Unido a la lucha armada, deseada por Camilo en su proclama, recupera en imágenes los dos componentes de esta «cine-frase», surgida de la yuxtaposición en el final de *¿Qué es la democracia?*: el ícono –retrato de Camilo– + el instrumento –hombres en armas– = masas emancipadas.

Sin embargo, el tercer componente, producto de la suma, cúspide de la argumentación, del montaje cinematográfico, de esta nueva reclama publicitaria, no aparece en imagen, y sigue siendo, desde esta perspectiva, toda una incógnita.

El ascenso cualitativo en las formas de lucha y la claridad en las vías de expresarla solo son posibles, como nos lo recuerda Marker, desde, a partir y a través de las masas.

En plena mutación mediática, de viraje del reino de lo auditivo a la novedad del flujo visual, el axioma de la tesis vehiculada pasa por el viejo canal. La voz del narrador nos recuerda que «sólo el pueblo colombiano […] deberá saber con claridad en dónde está la verdade-

---

[68] Dirección, montaje y cámara de Carlos Sánchez y Ángel García (blanco y negro, 16 mm, 10 min). Producción: Cine Popular Colombiano. Texto basado en la «Proclama al pueblo colombiano», de Camilo Torres.

[69] C. Torres Restrepo, «Proclama al pueblo colombiano», texto divulgado desde la clandestinidad, en enero de 1966.

[70] El seguimiento del movimiento estudiantil da marco a *La proclama*. (Entrevista del autor con Carlos Sánchez, 26/08/13).

ra vanguardia que hará la revolución en Colombia», planteando el problema como un asunto de oferta, como un producto, y no como un asunto de protagonismo interno, como un proceso. Opciones presentadas desde el discurso y no por una forma artística de ruptura. En su instante decisivo, el planteamiento no deviene construcción visual: no hay paso del *ethos* al *pathos*. Crítica e intervención mediáticas que, sin embargo, no logran lo visivo, atrapadas por lo oral.

Surge la duda de saber si, al igual que para los medios, la revolución es aquí un asunto de instrumentos, aparatos y transmisión o de participación decisoria de las masas. La noción de «vanguardia», que reduce lo político al ámbito de lo militar –conducción, jerarquía y mando–, responde el interrogante, abriendo uno aún más hondo: en aras de la revolución, sin una acción emancipativa desde el *demos*, ¿dónde se sitúa el reflejo, la *mímesis*?; sin estos elementos –*mímesis*, *demos*–, ¿qué es el nuevo cine? y, sobre todo, ¿qué es la democracia?

Desnudando la impostura

En un país sin estudios ni industria cinematográfica, cuyas salas y públicos responden a las necesidades de otros mercados –Hollywood y Churubusco/Azteca–; de discursos y sin narrativas; de traumas y sin memoria; de imágenes sin reflejo, surge, como genuina expresión de democracia, entre el «estado de excepción» permanente y el abuso autocrático, una generación entusiasta e inexperta, ajena a la técnica y al control mediático, decidida a remplazar en la base, la «lógica del pacto» –vertical– por la «estética del vínculo» –horizontal.

Fisurando el cristal y difractando la luz logra lo impensable: poner, por primera vez, en total sintonía y perfecta contemporaneidad, acontecimientos y protagonistas de una misma época y una misma realidad. Ahí estaban, cara a cara, frente a frente, dentro y fuera de la pantalla: un público y una imagen entre los cuales hay sinapsis e identidad.

Esto lo hizo posible el ágora: como instrumento de reflexión y debate, en conquista del espacio público, estudiantes filman a otros estudiantes y a otros habitantes, financiados por estudiantes, para conectar, crear movimiento social.

El tejido funciona. Obras imperfectas circulan por cineclubes y nuevos espacios ajenos a los canales y a las dinámicas existentes. Van al público, generan público. Esta movilidad les abre posiciones en lo estacionario, el apoyo de la crítica, el interés de los festivales, y la tribuna internacional. La red sigue creciendo.

A encuentros como el de Mérida 68[71] no llegan todos los que son, y los que sí, presentan fragmentos, prospectos, ensayos. Esta frágil gestación, embrionaria, es suficiente para integrarse a un impulso continental, sin duda más cohesionado y robusto en otras experiencias de las que se nutre.

Lo que en otros países es una clara expresión, en Colombia es un proceso colectivo y en evolución, lento pero certero, nacido en el corazón del ámbito que marcó la huella. La pauta fue dada por la universidad y el estudiantado en la conformación de un amplio movimiento social, radical y contestatario, que devino frente político. Avanza a la velocidad de este mismo, en torno a su necesidad.

Desbordando de amplitud, tiene el gran mérito de plantear la alianza entre el aula y el barrio popular, combatiendo exclusión y marginalidad. El estudio de la periferia pone en el centro del interés al campesinado y al área rural. El destierro, la violencia como instrumento de estado, tienen consecuencias urbanas y definen los fenómenos de ciudad.

Estudiantes, huelguistas, habitantes barriales, campesinos desterrados, urbanos periféricos, todos los no convidados a la foto, la ocupan ahora por completo.

La participación de las masas y del movimiento social en un sistema con instituciones y mecanismos excluyentes es el nervio de las tensiones y contradicciones capturadas por estas nuevas imágenes, ya sea desde el análisis de la realidad o desde la premisa del discurso.

No es la ideología la que define el carácter revolucionario de una obra. Es su capacidad de transformar por el montaje la materia de lo visual, generando rupturas inequívocas de lenguaje y nuevos usos, contraculturales y contrainformativos.

---

[71] Véase M. de la Vega Hurtado, «La primera muestra documental de Mérida», *Semanario Dominical*, *El Siglo*, 6 de octubre de 1968, p. 6; «Mérida 68. Muestra de cine de América Latina», *Cinemés* 6, 1968, pp. 30-31.

El problema del acceso al poder, la práctica efectiva de la democracia, por las vías legales o de hecho, la definición de las formas de lucha, pasan por la universidad, y se sintetizan en su líder más destacado.

No hay configuración de un 68 cinematográfico en Colombia sin la presencia preponderante de Camilo Torres. La acción política de masas, abierta y aglutinante, alrededor de un Frente Unido, o la priorización de la lucha armada; todas las opciones, como todas las películas, son atravesadas por el liderazgo y la presencia del sacerdote.

El llamamiento a las armas, al que acuden destacamentos de estudiantes y campesinos, pero al que no se unen decididamente las grandes masas, marca las expectativas de un momento, entre dos mascaradas electorales (1966-1970), de permanente acción del movimiento estudiantil en las calles. Elecciones trabajadas, desde distintos ángulos por todos los cineastas, de forma abiertamente crítica, alrededor de la definición, la conquista y el acceso a la democracia.

Fraudes, autoelecciones, candidatos preelectos, pactos de exclusión, abstencionismo generalizado, traiciones: todo gira en torno a la ausencia de participación. El diagnóstico ante su total inexistencia, no puede ser más desolador. Recuperando el prólogo de la obra de Diego León Giraldo sobre Camilo Torres, en torno a la religión, aplicado aquí a la democracia, nos permite decir de este periodo, de líderes sacrificados y oportunidades desaprovechadas, lo que este cine político y militante logró demostrar, por medio de una nueva práctica de la imagen y de la reconfiguración visual de lo sensible: «todos creen en ella... y ninguno la practica».

Bibliografía

Alape, A. (1985), *La paz, la violencia: testigos de excepción*, Bogotá, Planeta, pp. 239-279.

Álavarez, C. (1989), *Sobre cine colombiano y latinoamericano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 33-36.

Arenas, J. (1966), *Diario de la resistencia de Marquetalia*, Bogotá, El Abejorro Mono.

Becerra, S. y Torres, R. A. (eds.) (2011), *40/25, joyas del cine colombiano*, Bogotá, Cinemateca Distrital-IDARTES/FPFC, (cuadernillo).

— (2013), «Coordenadas de espacio-tiempo, o el deber de memoria», en S. Becerra (ed.), *Bogotá Fílmica, ensayos sobre cine y patrimonio*, Bogotá, IDARTES/IDPC, pp. 14-38.

— (2014), «Cali, un entretien avec Sergio Becerra», *Jeu de Paume, le magazine online*, [www.jeudepaume.org]

Brenez, N. (2002), «Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental», *CiNéMAS* 1-2, vol. 13, pp. 49-67.

— (2006), *Les cinémas d'avant-garde*, París, Cahiers du Cinéma, p. 11.

Burton, J. (1991), *Cine y cambio social en América Latina*, México, Diana, pp. 63-74.

Cine Popular Colombiano (1970), «Por un cine militante», *Cine del Tercer Mundo* 2, pp. 67-70.

Concha Henao, A. (2014), *Historia Social del Cine en Colombia*, Bogotá, Publicaciones Black Maria Escuela de Cine, pp. 406-410.

Cruz, I. (2003), «Marta Rodríguez y Jorge Silva», en P. A. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, pp. 206-213.

Durán, M. (2006), «Bogotá en la mirada de José María Arzuaga», *Cuadernos de Cine Colombiano* 8, Nueva Época, pp. 41-56.

Ferro, M. (1995), *Historia contemporánea y cine*, Barcelona, Ariel, colección historia, pp. 91-93; 187-189.

García Espinosa, J. (1970), «Por un cine imperfecto», *Cine del Tercer Mundo* 2, pp. 103-122.

González, K. (2012), *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*, Bogotá, Mincultura/Tangrama.

Gutiérrez, G. (1979), *La fuerza histórica de los pobres: selección de trabajos*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

Gutiérrez, G. y Shaull, R. (1977), *Liberation and Change*, Louisville, John Knox Press.

Hernández Samaniego, G, y E. Ortiga (eds.) (2015), «Biofilmografía», en *Carlos Mayolo, un intenso cine de autor*, México, UNAM.

— (2015), «Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor», México, UNAM, pp. 147-158.

Marker, C. (1978), *Le fond de l'air est rouge. Textes et description d'un film*, París, Les éditions François Maspero, pp. 17-21.

Martínez Pardo, H. (1978), *Historia del cine colombiano*, Bogotá, Ediciones América Latina, pp. 290-291.

— (2006), «José María Arzuaga», *Cuadernos de Cine Colombiano* 8, Nueva Época, pp. 21-39.

Mayolo, C. (2002), *¿Mamá qué hago? Vida secreta de un director de cine*, Bogotá, Oveja Negra, p. 124.

— (2008), *La vida de mi cine y mi televisión*, Bogotá, Villegas, pp. 62 y 66.

— (2015), «Biofilmografía», en G. Hernández S. y E. Ortiga (eds.), *Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor*, México, UNAM, pp. 147-158.

Menéndez, M. R. (1967), «¡Al ataque!», *Revista sucesos para todos* 1777, 24 de junio, p. 22.

— (1967), «¡Ni un paso atrás! ¡Liberación o muerte! – Fabio Vásquez Castaño», *Revista sucesos para todos* 1778, 1 de julio, pp. 13-50.

Naranjo, M. E. (2013), *et al.*, *Barrio Policarpa Salavarrieta 50 años*, Bogotá, Impresol Ediciones.

Ortega, M. L. (2009), «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero, (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y medio, libros de cine, pp. 120 y 133.

Pécault, D. (2006), *Crónica de cuatro décadas de política colombiana*, Bogotá, Norma, pp. 86-89; 90-93.

Pierre, S. (1987), *Glauber Rocha*, París, Cahiers du Cinéma, pp. 106-107.

Punto final (1969), «El imperio Rockefeller», *Punto Final* 81, Sección Documentos (suplemento), p. 16.

Rancière, J. (2002), *La división de lo sensible, estética y política*, Salamanca, Consorcio Salamanca.

— (2012), «La modernidad estética», texto inédito, Bogotá, p. 4.

Rufinnelli, J. (2012), *América Latina en 130 documentales*, Santiago, Uqbar, pp. 55-56.

Salcedo Silva, H. (1981), «Colombie», en G. Hennebelle y A. Gumucio-Dagrón (eds.), *Les cinémas de l'Amérique Latine*, París, L'herminier, p. 239.

Santos Calderón, E. (1991), «Del "Camilo" a "Drogombia" (o de Diego a Diego)», en C. Calderón Schrader (ed.), *Diego León Giraldo, el cine como testimonio*, Bogotá, Universidad Central, p. 10.

Torres, A. (1993), *La ciudad en la sombra: barrios y luchas populares en Bogotá 1950-1977*, Bogotá, CINEP.

Torres Restrepo, C. (1961), *La proletarización de Bogotá, ensayo de metodología estadística*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Sociología, Serie monografías sociológicas 9.

— (1986), *Escritos escogidos*, vol. 2, Bogotá, Cimarrón, pp. 435-436.

Vancheri, L. (2012), «La imagen de Babel: poética del pueblo en tiempos de guerra», en S. Becerra y R. Fontanel (eds.), *Materia y cosmos. Las películas de Artavazd Pelechian*, Bogotá, Cinemateca Distrital/IDARTES, pp. 53-59.

Vega Hurtado, M. de la (1968), «Entrevista con Carlos Mayolo», *El Siglo*, 18 de agosto, p. 16.

— (1968), «La primera muestra documental de Mérida», *Semanario Dominical*, *El Siglo*, 6 de octubre, p. 6.

— (1968), «Mérida 68. Muestra de cine de América Latina», *Cinemés* 6, pp. 30-31.

— (2009), «El cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva: la compleja expresión de la realidad nacional», en S. Becerra y J. G. Ramírez (eds.), *Jorge Silva-Marta Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia*, Bogotá, Cinemateca Distrital, pp. 12-20.

Villanueva Martínez, O. (1995), *Camilo: acción y utopía*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, pp. 94-96.

Filmografía

Álvarez, C., *Asalto*, 1968.
—, *Colombia* 70, 1970.
—, *¿Qué es la democracia?*, 1971.
—, *Introducción a Camilo*, 1978.
Álvarez, J. de, *Un día yo pregunté*, 1970.
Álvarez, S., *Golpeando en la selva*, 1967.
Antonioni, M., *Zabriskie Point*, 1970.
Arzuaga, J. M., *Raíces de piedra*, 1961.
Bitomsky, H. y Farocki, H., *Die Teilung aller Tage*, 1970.
Breccia, P., *Immortallità*, *Camilo Torres*, *il priete guelliguiero*, 1969.
Caicedo, A. y Mayolo, C., *Angelita y Miguel Ángel*, 1971.
Eisenstein, S., *El acorazado Potemkin*, 1925.
Giraldo, D. L., *Camilo Torres Restrepo*, 1966.
—, *Viernes Santo en el Policarpa*, 1966.
Guillén Landrián, N., *Coffea Arábiga*, 1968.
Ivens, J., *La Seine a rencontré Paris*, 1957.
Kluge, A., *Noticias de la actualidad ideológica*, 2008.
Marker, C., *El fondo del aire es rojo. Imágenes de la tercera guerra mundial 1967-1977*, 1977.
Mayolo, C., *La corrida*, 1965.
—, *El basuro* o *La sinfonía del nuevo mundo*, 1968.
—, *Una experiencia*, 1971.
Mejía, A., *Carvalho*, 1969.
—, *28 de febrero de 1970*, 1970.
—, *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?*, 1970.
Moreno Garzón, P. y Di Domenico, V., *El amor, el deber y el crimen*, 1925.
Muel, B. y Sergent, J.-P., *Camilo Torres*, 1965.
Norden, F., *Camilo, el cura guerrillero*, 1974.
Rodríguez M. y Silva, J., *Chircales*, 1966-1971.
Sánchez, C. y García, Á., *La proclama*, 1971.
Sánchez, P., *Chichigua*, 1963.
Sergent, J.-P., *Riochiquito*, 1965.
Silva, J., *Los días de papel*, 1963.
Sin autor, *San Vicente Ferrer*, 1963.

CUBA

Revolución, intelectual y cine. Notas para una intrahistoria del 68 audiovisual

Juan Antonio García Borrero

En un conocido ensayo, el historiador norteamericano Rick Altman nos propone contar la historia del cine de un modo alternativo al que hasta ahora ha predominado. «El primer objetivo del historiador», nos dice al inicio de su texto, «es el de constituir, nombrándolo, el objeto de sus investigaciones. Rechazando los blancos móviles, el historiador tradicional busca a toda costa definir un objeto de estudio estable, un fenómeno coherente»[1].

Para Altman, más revelador que atender a la supuesta estabilidad de esos procesos que hoy han devenido *históricos* en función de una nítida identidad cinematográfica construida por los expertos, sería prestarle atención a esos persistentes y sutiles momentos de crisis que, en verdad, no son las excepciones, sino en todo caso la regla inveterada que permite hablar de un devenir constante, de algo que, como en la vida misma, escapa de cualquier pretensión de domesticación epistemológica. Altman en su artículo propone lo que llama «el modelo de las crisis».

Inspirado en ese enfoque quisiera ensayar ahora otra manera de leer lo ocurrido en el cine cubano alrededor de aquel año emblemático que fue 1968. Por lo general, la historia de nuestro cine se ha narrado a partir de lo que sus películas nos dicen desde la pantalla. En este tipo de relato, casi siempre organizado en un orden rigurosamente cronológico, lo que más interesa es hablar de «lo que ha quedado a la vista», es decir, la evidencia física de un quehacer colectivo que ha perseguido que se haga realidad eso que una Historia del cine cubano al uso registrará como «un film dirigido por...».

---

[1] R. Altman. *Otra forma de pensar la historia del cine*, revista *Filmoteca* 22, Filmoteca de Valencia, febrero de 1996.

Es posible, sin embargo, hablar del cine cubano realizado alrededor de 1968 desde otra perspectiva, apelando en este caso a la discontinuidad y a las ideas que empujaban a los diversos cineastas a tomar una cámara para filmar la realidad. Dicho de otro modo: es posible hablar de ese cine, no desde su supuesta identidad, sino precisamente desde las contradicciones más íntimas que, en cada caso, permitieron que en determinados periodos triunfara una tendencia sobre otra.

En nuestra investigación podríamos aprovechar, desde luego, el testimonio oral de quienes sobreviven. Revisar de modo exhaustivo la prensa diaria de entonces. Las polémicas que se protagonizaron fundamentalmente en las revistas en torno al papel del intelectual (incluyendo a los cineastas) en la sociedad que pretendían construir. Pero si queremos de veras obtener una idea de lo que se vivía en esa época (que incluye el modo en que se vivió en la práctica, pero también en el que se aspiraba a vivir), más allá de las fotos congeladas que sobreviven a sus protagonistas y los papeles reunidos por un investigador, tendremos que esforzarnos en entrecruzar las disciplinas investigativas, en aplicar al Tiempo lo mismo que la perspectiva había revelado como ganancia en cuanto al Espacio: es decir, colocar a cada uno de los protagonistas y antagonistas en la época precisa, la más puntual, explicando esa época desde el individuo, y viceversa. Eso nos permitiría adentrarnos, por ejemplo, en una poca investigada historia de las mentalidades, que convive dialécticamente con la historia ideológica, entre muchas más. Nos permitiría hablar no de la historia del cine cubano alrededor de 1968, sino de la intrahistoria, esa que de modo cotidiano e inadvertido terminaba conformando el perfil definitivo del periodo.

Por otro lado, rastrear la «Historia de las ideas» en el interior del cine cubano permitiría obtener una visión un poco más compleja de lo que ha sido la constante construcción y reconstrucción de nuestro imaginario audiovisual. En Cuba son conocidas las polémicas que se han sostenido en la literatura, por ejemplo, y que han dado lugar a la existencia de un canon que, ora se le rinde culto, ora se lo descalifica. Pero en el caso del cine cubano eso apenas ha sido examinado. En este sentido, nos ha faltado introducir, como propuso de Certeau en «La invención de lo cotidiano», «un análisis *polemológico* de la cultura» que nos permita vislumbrar de qué manera,

y antes de terminadas las películas, se han negociado en el día a día los diversos conflictos y tensiones que se derivan de toda convivencia.

En nuestro caso muy particular, 1968 es evocado como un momento único de iluminación fílmica colectiva, gracias sobre todo a esos cuatro clásicos de ficción facturados por la fecha (*Las aventuras de Juan Quinquin* (Julio García-Espinosa, 1967), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), *Lucía* (Humberto Solás, 1968) y *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), así como un buen número de excelentes documentales. Pero esta es una percepción que al nutrirse de la estabilidad que reporta un consenso donde apenas se toman en cuenta las cualidades estéticas y políticas que, como estudiosos, los expertos están ansiando destacar, deja en las sombras todo aquello que entraba directamente en tensión con lo que al final terminó dominando lo público.

Pudiera afirmarse que, aun a riesgo de simplificar en demasía lo que es por naturaleza complejo y todo el tiempo dinámico, los cineastas del ICAIC debieron lidiar en aquel año 1968 con dos ideas que ocupaban casi todos los foros de debates auspiciados por la izquierda de entonces: la del subdesarrollo del Tercer Mundo y el rol del intelectual en este nuevo escenario de combate. Para los cineastas cubanos se añadía el hecho puntual de que en 1968 se cumplían los cien años del inicio de las luchas por la independencia de España, lo que le otorgaba al proceso revolucionario el carácter de una suerte de cumbre simbólica. Esta coyuntura sería resaltada por Fidel Castro en su famoso discurso del 10 de octubre de 1968, en La Demajagua, al enfatizar:

> ¿Qué significa para nuestro pueblo el 10 de octubre de 1868? ¿Qué significa para los revolucionarios de nuestro país esta gloriosa fecha? Significa sencillamente el comienzo de cien años de lucha, el comienzo de la revolución en Cuba, porque en Cuba sólo ha habido una revolución: la que comenzó Carlos Manuel de Céspedes el 10 de octubre de 1868 [aplausos] y que nuestro pueblo lleva adelante en estos instantes[2].

Ya el 14 de febrero del año anterior se había creado la «Comisión del Centenario de la Revolución de 1868», correspondiéndole

[2] Fidel Castro en La Demajagua, el 10 de octubre de 1968.

al ICAIC la producción de un grupo de films que contribuyesen a resaltar la efeméride. En este sentido, no es gratuito que justo en 1968 se estrene *Lucía*, uno de los clásicos indiscutibles del cine latinoamericano, y uno de los films cubanos donde mejor se pone de manifiesto esa voluntad de aunar pasado, presente y futuro nacional en un mismo soporte ideológico: el nacionalista. En *Lucía*, como en los largometrajes de ficción *La odisea del general José* (Jorge Fraga, 1968), *La primera carga al machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), o en los documentales *Hombres de Mal Tiempo* (Alejandro Saderman, 1968), *Médicos mambises* (Santiago Villafuerte, 1968), o *1868-1968* (Bernabé Hernández, 1970), se adivina el interés del Estado por ese cine historicista que, a partir del Primer Congreso de Educación y Cultura (1971), el ICAIC comenzará a asumir como una suerte de encargo estatal.

Junto a esas películas que se interesaron en indagar en las raíces del pasado, en 1968 el ICAIC estrenó otras que dirigían su mirada crítica a lo que estaba sucediendo en aquellos instantes en la sociedad cubana. Realizadores como Tomás Gutiérrez Alea (*Memorias del subdesarrollo*), Nicolás Guillén-Landrián (*Coffea Arábiga*) y Sara Gómez (*Una isla para Miguel* y *La otra isla*), por mencionar apenas tres, se ocuparon de introducir en sus respectivos discursos fílmicos esa dosis de escepticismo que, en el fondo, es lo que ha animado en toda circunstancia al intelectual moderno.

Sin embargo, pensar ese cine realizado alrededor de 1968 aludiendo solamente a sus características estéticas, o a sus querencias políticas, sería restringir ese estudio al predio meramente arqueológico. Hay que proponerse pasar de lo meramente disyuntivo a una perspectiva de conjunto donde lo cinematográfico se revele como una de las tantas caras que conformaban la agónica cotidianidad poliédrica, pues pensarlo en términos exclusivamente cinematográficos sería mutilarlo, convertirlo en un mero fetiche al que se apela para exaltar o demonizar una época remota en nombre de los intereses del presente (otro claro ejemplo de veleidad historiográfica donde el experto se asume como un pequeño dios que conoce de antemano el guión de la película que nadie podía ver mientras la hacía).

Pero sobre todo debe evitarse aludir al hecho (por demás, a estas alturas un escandaloso lugar común) de que el cine cubano formaba

parte de un armónico conjunto de cinematografías nacionales que, a los efectos históricos, originaron eso que hoy conocemos como el Nuevo Cine Latinoamericano. Es obvio que existían rasgos comunes con esas experiencias nacionales que en nuestra área compartían por las mismas fechas la voluntad de intervenir desde el cine en lo político, y contribuir a crear conciencias críticas de las injustas estructuras sociales en las cuales se originaban, sugiriendo cambios radicales, muchos de ellos asociados a la violencia, y concretamente a la lucha armada propugnada con toda convicción por el Che.

Como telón de fondo compartido todavía podemos encontrar las desigualdades sociales denunciadas por las películas que aspiraban a inmiscuirse políticamente en lo público. Pero lo que podía estar pasando con el *Cinema Novo* en Brasil, con el grupo Ukamau de Bolivia, o el Grupo Cine Liberación argentino, por mencionar algunos ejemplos, carecía de ese rasgo único que caracterizaba al cine cubano: en el caso de este último era un cine realizado en medio de una revolución que ya se había autodenominado comunista, generando un sinfín de tensiones internas y externas. Mientras que en los otros países se aspiraba a ese cambio social que Cuba comenzara a concretar desde el mismo 1º de enero de 1959, en la isla caribeña estaba consolidado a esas alturas un régimen de convivencia donde el liderazgo único de Fidel y la existencia legal de un solo Partido condicionaban todo cuanto se hiciese en el territorio, tanto en el plano interno, como en el internacional.

Cualquier análisis que se haga de las películas cubanas de ese periodo debe partir, entonces, de ese escenario singular en el cual el cine, el arte, la actividad intelectual en sentido general, estaban en función de reforzar una estrategia política trazada por las elites gubernamentales, y con una proyección que iba más allá de lo insular. Ese reforzamiento cinematográfico, sin embargo, no habría que simplificarlo y apreciarlo apenas como la apología dócil de lo que en cada ocasión los líderes revolucionarios iban proponiendo desde las tribunas, sino en todo caso como un diálogo donde afloraban las *tensiones* lógicas que se derivan de las complejas relaciones que siempre se han establecido entre el arte y la política.

Por eso, quizás, en vez del término *crisis* propuesto por Altman (que siempre connota una suerte de quiebre violento, lo que supone

de modo involuntario una mayor visibilidad para determinados acontecimientos, en detrimento de otros no menos influyentes en el saldo final de las cosas), podríamos utilizar el de *tensión*, que es algo que alude a la casi siempre imperceptible (pero persistente) interacción de fuerzas opuestas sobre determinado cuerpo. Se trata de reparar en esas tensiones del día a día que suelen ser excluidas de estos relatos históricos donde lo que importan son las grandes crestas, lo que será reconocido y recordado en la posteridad, y pasará a ser codiciado con el tiempo por los grupos que pugnan por imponer la versión dominante de la Historia.

Por suerte, ya son varios los estudios recientes que, desde la más rigurosa práctica académica que se ejercita dentro y fuera de la isla, nos van revelando insospechadas interioridades de esa Historia cubana (en sus diversos predios) que, hasta hace poco, aparecía bosquejada en términos simétricamente antagónicos.

En la Historia que había devenido hegemónica en ambas orillas del drama cubano, la perspectiva teleológica apenas alcanzaba a narrar (siempre tomando como punto de referencia un Futuro invariablemente superior al presente que en cada caso se vivía) dos maneras irreconciliables de pensar en los orígenes y destinos de la nación. En el relato heredado del periodo prerrevolucionario, Cuba se encaminaba a conseguir un lugar de excelencia en esos sistemáticos informes que hacen los gobernantes de los países, con el fin de rendir cuenta pública de sus gestiones productivas, apelando a la idea de un indiscutible Progreso tecnológico; en la narración revolucionaria, y explícitamente socialista a partir de 1961, la isla estaba llamada a servir de faro práctico y teórico a la hora de guiar a los pueblos subdesarrollados (a sus grandes masas explotadas por las elites) en la lucha contra el colonialismo y sus secuelas.

En los dos relatos, marcados con gran intensidad por las ideologías puntuales que los guiaban, las desigualdades sociales, el reparto asimétrico de la riqueza nacional, las diferencias irreductibles entre los individuos entendidos como seres humanos y no como meras estadísticas, la diversidad, en fin, fueron sacrificados, pasados por alto o, en el peor de los casos, «satanizados», en tanto lo que importaba en todo momento era la legitimación ideológica que operaba en medio de eso que hoy todavía evocamos como «la Guerra Fría».

En la perspectiva teleológica de la Historia, «los acontecimientos históricos» nunca gozan de la más mínima autonomía. Forman parte de una pulsión unidireccional que conduce siempre a un punto culminante donde, ya sea en «el más allá» o en «el más tarde» se resuelven las tragedias de los hombres comunes. Pero las tensiones internas, aunque no se pongan de manifiesto en los relatos finales, siguen existiendo. Y en la Cuba de 1968, a diferencia de otros países donde los estudiantes se lanzaban a la calle y lograban poner en peligro la estabilidad de sus respectivos regímenes, dejando en evidencia un gran número de momentos críticos y harto traumáticos a través de las represiones policiales, en esa Cuba se vivía más bien una sorda *tensión.* Tensión ideológica. Tensión económica. Tensión intelectual. Sobre todo tensión *intelectual*.

¿Qué tendría que ver el cine realizado por el ICAIC con estas tensiones aparentemente ajenas a la industria audiovisual? ¿Resultaron de hecho determinantes en la calidad final de lo producido? ¿Acaso la relativa autonomía de la que gozaba por la fecha el Instituto, y las producciones hoy exaltadas como «clásicas» no estarían hablando de ese momento mágico en el que se consigue el consenso total y, por tanto, no estarían hablando de la anulación de toda tensión disgregante?

En lo que resta del ensayo intentaré sacar a la luz parte de las tensiones internas que sacudían al ICAIC de 1968, y que, de modo inevitable, terminaban por ponerse de manifiesto ya no solamente en las películas que tanto hemos visto y aclamado, sino en sus respectivos procesos de producción, rodaje, y posterior exhibición y/o postergación de sus estrenos. El hecho de que centremos la mirada en lo acontecido en esta institución no estaría orientado por esa mirada *icaicentrista* que otras veces hemos cuestionado, sino porque en esa fecha específicamente, el ICAIC todavía mantenía el control absoluto de lo que tuviese que ver con la circulación pública del audiovisual[3].

---

[3] Es cierto que aquel mismo año se programa por primera vez en un cine comercial una semana de cine con temática militar realizado por los Estudios Cinematográficos de la FAR, creados en 1961. Pero al igual que lo producido por los Estudios Cinematográficos de la televisión de entonces, debe asumirse esa producción como algo que formaba parte del sistema informativo del gobierno revolucionario, mientras que en el ICAIC seguía siendo importante aquel Por Cuanto enunciado en la ley que diera origen al Instituto, y donde se asegura que «El cine es un arte».

Los 100 años de lucha por la independencia

Se supone que en este ensayo reflexionemos sobre las relaciones establecidas entre los cineastas cubanos y la Revolución que triunfara en Cuba en 1959, en un momento tan puntual como el que se ubica entre los años 1968-1971, pero sería un error comentar lo acontecido en ese tiempo sin tener a mano una perspectiva de conjunto de lo sucedido en esa primera década de cambios revolucionarios, pues de hecho, para los cubanos 1968 no comenzó el 1º de enero de aquel año nombrado por el gobierno del país «Año del Guerrillero Heroico», en honor al Comandante Ernesto Che Guevara. 1968 comenzó exactamente el 8 de octubre de 1967, con la captura en combate del «Che» en la Quebrada del Yuro (Bolivia), y su asesinato al día siguiente en una pequeña escuela del poblado de La Higuera[4].

Para entonces, ya Alfredo Guevara, líder del ICAIC, había sumado al objetivo primigenio de crear una verdadera industria nacional cinematográfica su interés por promover un *nuevo cine latinoamericano*, donde La Habana, pese a la carencia de una tradición industrial, tuviese un peso aglutinador determinante en el plano simbólico. Si en la primera mitad de la década, la presencia en el ICAIC de cineastas originarios de los países europeos y del antiguo campo socialista era algo común, ya en la segunda comienza a advertirse una mayor intervención de realizadores procedentes del área latinoamericana.

Por otro lado, la coyuntura que en términos históricos propiciaba los cien años de lucha por la independencia cubana, fue aprovechada por el Instituto de modo impecable. Hubo un encargo, es cierto,

---

[4] Sobre las implicaciones simbólicas que ha tenido la muerte de Ernesto Che Guevara existe ya una vasta bibliografía. A los efectos de este artículo, importaría retener apenas brevemente algunas de las ideas expresadas por el argentino en su conocido ensayo «El socialismo y el Hombre Nuevo en Cuba», el cual, si ya resultó polémico en el mismo momento de su publicación en 1966 en el semanario uruguayo *Marcha*, una vez muerto el autor adquirió una relevancia bélica que habría de marcar de modo hegemónico el perfil de las disputas intelectuales protagonizadas en la Cuba de 1968. Y el ICAIC no estuvo ajeno a esas pugnas y crisis (para retomar el término propuesto por Altman), algo que puede apreciarse en no pocas de las películas del periodo.

pero más allá de interpretarse como una tarea asumida, es fácil percibir en esas producciones una convicción que respondía a ese enfoque teleológico de la Historia predominante en los cubanos de entonces. Jorge Fraga, por ejemplo, el director de *La odisea del general José*, uno de los films que ese año festejó los «cien años de lucha» por la independencia, llegaría a suscribir:

> La relación entre el presente y el sentido de la acción que narra *La odisea del General José* me parece clara. Y es esta relación lo que me movió a filmarla. No es verdad que la historia se repite. El mito de Sísifo puede ser conmovedor, pero es falso. Hay sin embargo, entre los acontecimientos históricos que pertenecen a una misma tradición, una continuidad y un aspecto que permanece: junto a la diferencia, se da la analogía. Narrar la historia es, entonces, descubrir la analogía y ponerse ante el pasado en el punto de vista de ella[5].

Las consideraciones de Fraga resultan típicas de ese marxismo escolar que percibió «la Historia» como un proceso unidireccional en el cual hay un origen y un fin ya preestablecidos. En esa concepción maniquea donde lo único que interesa es «la analogía» (la identidad a ultranza) nunca contarán los incidentes que escapen a esa norma colectiva impuesta y, mucho menos, los individuos que se aparten de lo que ese sentido histórico (sabiamente interpretado por el grupo dominante que legitima la Historia) ya ha definido que merece la pena tenerse en cuenta.

Es fácil percibir ahora cuántas injusticias se certificaron en nombre de esa monstruosa pretensión de «identidad colectiva» sustentada por la Historia. Hoy es fácil, pero entonces no. En todo caso deberíamos entender que se trataba de un espejismo propiciado por la propia época, una cosmovisión que se nutría de lo que el nacionalismo tradicional cubano aportaba, combinado con una interpretación adolescente de lo que entonces se consideraba «la única filosofía científica».

Sin embargo, como una prueba de que el arte tiene razones que la razón ignora, se puede advertir que de aquel equívoco podían nacer obras cinematográficas perdurables, como son la ya mencionada

---

[5] J. A. García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Arte y Literatura, 2001, p. 189.

Lucía, de Humberto Solás y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez. En estos films la aproximación a estos temas también supone una búsqueda de alternativas al modelo de representación hegemónico. Puede hablarse de ellos como verdaderas fiestas de la imaginación, fiestas donde el jubileo historicista marcha a la par que la irreverencia artística.

En *La primera carga al machete*, por ejemplo, todavía deslumbra la manera innovadora en que impregnara a la «Historia» de un sentido moderno: la utilización del cine-encuesta, el sonido directo, la cámara en mano, llegaría a imprimirle a su discurso una apariencia en la cual, además de difuminarse los límites entre los géneros cinematográficos, se confundía adrede el pasado histórico con la crónica de costumbres contemporáneas. Según la lectura del director, aquellos que lucharon en su momento por el proyecto independentista éramos nosotros mismos, y no cabía posibilidad alguna de interpretación alternativa a lo que ya era el resultado lógico: la Revolución marxista que se vivía. «Sin buscarlos, sin forzarlos», nos dice Manuel Octavio Gómez en una entrevista concedida a la revista Cine Cubano,

> se manifestaron la semejanza entre el machete, protagonista de nuestras primeras batallas, y el machete, librador de nuestras batallas más actuales; la correspondencia entre la aparición de una nueva arma de lucha, ante la carencia de otras, y la aparición de nuevos métodos de combate, ante la presencia de nuevas circunstancias; el parangón entre las figuras de Máximo Gómez y el Che Guevara[6].

En el plano ideológico, ese film complementaba lo que otro como *De la guerra americana* (Pastor Vega, 1969), aseguraba con verdadero dogmatismo desde la misma sinopsis con que se promovía: «las luchas de liberación de América Latina y las tres alternativas del campesinado: continuar en la miseria, convertirse en soldado de la represión o sumarse a las guerrillas»[7].

---

[6] *Cine Cubano* 68, ca. 1971, p. 44.

[7] P. Vega, «Política y poética en *De la guerra americana*», *Revista Cine Cubano* 60-62, pp. 126-129. Reproducido en J. A. García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Arte y Literatura, 2001, p. 112.

El hecho de que se hablara de *una sola revolución* a lo largo de cien años, obviamente funciona en lo ideológico desde la perspectiva del líder político que expresaba la idea, pero no consigue mostrar en toda su riqueza lo que en la realidad misma ha acontecido, y sigue aconteciendo. Y es allí donde se agradecen esas intervenciones que, desde el cine arte en general, intentaban atrapar dimensiones ignoradas de nuestra Historia nacional, toda vez que, paralelo a las decisiones que los grupos dominantes han tomado en la esfera pública en este largo periodo, y que aparecen reflejadas en las Historias oficiales que en cada caso se han escrito, todavía conviven en las sombras historiográficas un conjunto de constantes confrontaciones y negociaciones temporales que, pocas veces, alcanza a ser iluminado por ese cono de luz que prodigan los historiadores sobre los «Hechos» (con mayúscula) que ya han interpretado como decisivos en el orden de cosas que hasta ese instante conocen[8].

Por eso, a la manida frase de que «la Historia la escriben los vencedores» habría que incorporar la suspicacia que inspiraría una Historia contada unilateralmente por «los vencidos». Sobre todo, tomando en cuenta que vencedores y vencidos no han permanecido siempre en la misma posición y que, en sentido general, Alexis de Tocqueville sigue teniendo razón cuando afirmaba aquello de que «Más que las ideas, a los hombres los separan los intereses».

¿Cuáles podían ser los intereses que separaban a los cineastas del ICAIC en 1968, tomando en cuenta que justo ese año ocho realizadores y técnicos abandonan la institución? Más allá de ese cliché que nos habla del 1968 fílmico como un momento de gran inspiración colectiva, ¿cuáles tensiones internas se alimentaban a diario y propiciaban que la producción cinematográfica de la fecha fuera, a la larga, diversa? Para obtener una idea un poco más nítida del escenario de entonces, sería conveniente dejar a un lado por el

[8] Como ejemplo de ese tipo de intervención que aquel año consiguió mostrarnos de un modo eficaz el lado más cotidiano de lo heroico, puede evocarse el memorable documental *Hombres de Mal Tiempo* (Alejandro Saderman, 1968), toda una fiesta de la emoción y la memoria. Véase J. A. García Borrero, «Hombres de Mal Tiempo», en *Cine documental en América Latina*, P. A. Paranaguá (ed.), Festival de Málaga 2013, pp. 326-328.

momento el examen de las películas en sí, con el fin de revisar las ideas (e intereses puntuales) que antes defendían los cineastas con sus proyectos.

Radicalización, duda y herejía

Que para los cubanos el año 1968 se inicie con el hoy olvidado Congreso Cultural de La Habana[9], descrito en su momento por la revista *Casa de las Américas* como «la más trascendente reunión de intelectuales que haya tenido lugar en el mundo, durante los últimos años»[10], puede darnos una idea de la importancia que entonces se le concedía a los debates suscitados por la vanguardia artística en la esfera pública. Sin embargo, el hecho de que lo que haya quedado marcado con más intensidad en el imaginario popular sea el inicio de aquella radical «ofensiva revolucionaria» impulsada públicamente por Fidel el 13 de marzo en la Escalinata Universitaria, podría avisarnos de la progresiva pérdida de ese equilibrio que hasta entonces se mantenía. Los debates de la vanguardia artística fueron progresivamente sustituidos por las orientaciones de los políticos, y el cine realizado por el ICAIC no escaparía a esa regla, con todo y la presencia de Alfredo Guevara al frente del instituto.

Aquel 13 de marzo de 1968, el discurso del líder de la Revolución no pudo ser más explícito a la hora de mostrar beligerancia absoluta hacia todo lo que oliese a comercialización particular. «De manera clara y terminante», enfatizaría en alguna parte de su alocución en torno al inicio de la ofensiva revolucionaria, «debemos decir que nos proponemos eliminar toda manifestación de comercio privado».[11] Y en efecto, casi de inmediato fue desmantelada la red de servicios particulares existente, los que a partir de entonces serían asumidos

---

[9] Al respecto, léase el excelente texto de R. Acosta de Arriba, «El Congreso olvidado», *La Gaceta de Cuba* 1, enero-febrero de 2013, pp. 18-23.

[10] «Sobre el Congreso Cultural de La Habana», *Revista Casa de las Américas* 47, marzo-abril, 1968, p. 3.

[11] F. Castro Ruz, *Revolución y Cultura*, año 1, Suplemento, 30 de abril de 1968, p. 54.

por un Estado cada vez más omnipresente en la vida de los ciudadanos. Sin embargo, junto a la declaración de guerra abierta que hace Fidel en su disertación a todo lo que oliera a alianza con el capitalismo imperialista, puede detectarse en ese mismo discurso la persistencia de un conjunto de tensiones y diferencias políticas hacia el interior del campo revolucionario, y que muy pronto detonarían de un modo nada sutil, dando lugar a un cambio en las reglas del juego que hasta entonces se admitían en el pacto social.

En el mismo mes de enero de aquel año emblemático para el mundo, en La Habana se había hecho pública una de las crisis políticas más graves que haya vivido el gobierno revolucionario con el arresto de Aníbal Escalante y treinta y cinco militantes más acusados de conspirar en lo que se llamó una «microfracción». Ya en 1962 Escalante, viejo comunista, había sido acusado por Fidel de «sectario» cuando conformaba a las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI).

En un contexto así, los cineastas del ICAIC inevitablemente debían reaccionar de diferentes modos. Para Santiago Álvarez, por ejemplo, a la hora de examinar la relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad, lo fundamental era la militancia.

> «Un hombre o un niño», decía en un escrito firmado precisamente en 1968, «que se muera de hambre o de enfermedad en nuestros días no puede ser espectáculo que nos haga esperar a que mañana o pasado mañana el hambre y la enfermedad desaparezcan por gravitación. En este caso inercia es complicidad; conformismo es incidencia con el crimen.[12]

Esto no desentonaba con el criterio generalizado de los cineastas de la institución, pues en sentido general había una suerte de consenso dentro del Instituto en torno a la idea de que ya resultaba totalmente anacrónica la figura tradicional del cineasta como mero productor de «espectáculos». El conjunto de polémicas desplegadas a lo largo de la década habían terminado por naturalizar la figura del cineasta como alguien que *interviene políticamente* en el escenario público, es decir, alguien que entre otras cosas hace películas

---

[12] S. Álvarez, *Relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad*, Hojas de Cine, La Habana, Ediciones Cátedra.

que la gente ve, disfruta o rechaza, pero que en modo alguno limita sus funciones a la creación audiovisual.

De cualquier forma, los cineastas del ICAIC pusieron sus películas al servicio de la radicalización del proyecto revolucionario, pero no siempre de una manera sumisa, o mucho menos apologética. La duda, la herejía, no alcanzaron a ser borradas de aquella producción que aún puede revelarnos ángulos inéditos de un momento histórico en que a diario se vivía entre lo sólito y lo insólito, la vigilia y el delirio más extravagante.

La misma construcción fílmica del guerrillero pudo conocer de variados matices. Y aquí podría apelarse a una película como *Aventuras de Juan Quinquín*, de Julio García Espinosa, que si bien se nutre de la visión política defendida por el Che (la guerra de guerrillas, como único modo de derrocar para siempre al poder burgués), al optar por un género cinematográfico «menor» como la comedia, le imprime al asunto nuevas connotaciones. A *Aventuras de Juan Quinquín* habría que verlo, entonces, sobre todo como el film de ficción que preludiaba la llegada de ese lenguaje moderno del cine cubano que el ICAIC consagra en 1968. Con el tiempo su propuesta ideológica más explícita perdería vigencia, debido a que la teoría de la lucha armada ya no goza de la misma popularidad en el continente, pero no así su propuesta de revolución en el lenguaje cinematográfico, que sigue vigente. Justo la realización de ese film permitiría que dos años después el propio García Espinosa conformara uno de los pocos ensayos escritos en Cuba («Por un cine imperfecto») que ha logrado convertirse en un texto canónico suscitando, como todo buen texto, no solo adhesiones perdurables, sino también sistemáticos y enérgicos rechazos.

Sin embargo, es en Gutiérrez Alea, Sara Gómez y Nicolás Guillén-Landrían donde mejor pueden localizarse las tensiones puntuales que generaban las batallas ideológicas de entonces en las prácticas cinematográficas de las fechas. Tanto *Memorias del subdesarrollo* como los documentales de Nicolás Guillén Landrián y Sara Gómez intentaron mostrar una visión crítica de ese periodo histórico que vivían. Mirados con una perspectiva holística, estos films resultan un impresionante mosaico de lo que han sido las principales crispaciones de una fecha, desde el impacto de la Revolución en alguien que pretende mantenerse al margen (*Memorias del subdesarrollo*), hasta el reflejo de esa violencia

simbólica que se ha ejercido sobre aquellos a los que se les ha querido formar dentro del canon excluyente del «Hombre Nuevo» (los documentales de Sarita), o la desproporción de un entusiasmo colectivo que no repara en los límites humanos (Guillén Landrián).

En los tres cineastas coincide una percepción trágica de los hechos que se abordan, aun cuando esas películas no puedan o deban ser calificadas de «contrarrevolucionarias». Lo que hay en todas ellas de común es la renuncia a ese optimismo cándido que quiso ver en el proceso revolucionario la conclusión feliz de «cien años de lucha». Lejos de hacer de ese espejismo un eslógan político, los tres cineastas (que, además, eran amigos en el plano personal) sumaron sus propias angustias existenciales.

Así, en un cuestionario que le hace llegar a Sara Gómez la francesa Marguerite Duras, durante la visita de esta última a Cuba, como parte de la delegación francesa que participó en el Salón de Mayo de julio de 1967, la cineasta cubana respondía:

> Es necesario considerar que todas las preguntas de su cuestionario parten de premisas que yo estoy obligada a aceptar antes de responder, lo cual me intranquiliza de cierta forma... Usted me dice, ¿qué pasó aquí con...? Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no pasó nada, sino que «todo está pasando», y está pasando por medio de una larga y dolorosa «disolvencia», para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica, estos se producen «por corte», no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales. El arribismo, el espíritu de competencia están ahí, aquí, presentes, y eso no me preocupa demasiado. Lo que sí creo es que el cambio básico de estructura tiende a canalizar este sentimiento individualista en función de la sociedad y de hecho a transformarlo[13].

Muy a tono con ese enfoque anti maniqueo de la realidad, es que puede encontrarse dentro de la filmografía de Sara Gómez dos documentales tan insólitos como *En la otra isla* (1967) y *Una isla para*

[13] Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez en los archivos de la Cinemateca.

Miguel (1968). Ambas películas aún hoy resultan desconcertantes debido al inusual desprejuicio con que se aproximan a lo que pudiera ser el paradigma inverso del entonces propugnado modelo de Hombre Nuevo guevarista. Los personajes que se asoman a la cámara de Sara no están viviendo ese proyecto de construcción revolucionaria que se experimenta en «la gran Isla»; en realidad, son seres que de alguna manera han sido rebasados por la gran Historia, y, en nombre de esta, se les intenta rescatar, que es lo mismo, «reeducar». Pero para Sara Gómez (y allí está el peligroso encanto de sus dos films) lo importante no está en reiterar consignas mesiánicas que redunden en lo que el imaginario por entonces dominaba, sino en ofrecer un cuadro mucho más complejo y profundo, donde sobresalga sobre todo, la condición humana.

Y el saldo es, de veras, estimulante y conmovedor. No solo porque a lo largo de esos minutos podemos enterarnos del punto de vista de estos «excluidos», y con ello obtener mayores elementos de juicio sobre una realidad ya de por sí compleja, sino porque con los testimonios, Sara introduce la posibilidad de discutir, más allá de lo ideológico, el fundamento mismo de la moral predominante entonces, y su relación con la que se quería conquistar e imponer. Me atrevería a sugerir que, en el fondo, la gran obsesión de Sara nunca fue cinematográfica; su verdadera obsesión aún es la condición ética, y sus preguntas todas giran alrededor del rol que esta debía jugar dentro de la nueva sociedad.

Sara se sabe testigo de un momento excepcional dentro de la historia cubana, mas su complicidad con las grandes estrategias de los líderes de la Revolución no la estimula a hacer del cine una operación simplemente ensalzadora, que lejos de revelar los problemas de la realidad los ignore. Queda la impresión de que para Sara la autoridad del artista no radicaba en la engañosa habilidad para entregar soluciones, pues el artista no es un Mesías, sino en la capacidad para revelar esa realidad en todo su esplendor, que es decir, en todas sus contradicciones y tensiones. Por eso en otra parte del mencionado cuestionario afirma:

> ¿Quiere decir esto que no existen oportunistas, mediocres y acomodados? No, están ahí, entre nosotros mismos, dentro de mí es posible

> que habite una oportunista, una mediocre, una que aspira a acomodarse, pero eso no es grave por cuanto estamos dispuestos a luchar contra estos elementos fuera y dentro de nosotros. Yo lo que sí puedo asegurarle es que este no es un país de conformistas: confío más que nada en alguno de esos jóvenes «conflictivos» que hay en cada aula, en cada granja, en cada fábrica, ese que hace la pregunta que nadie se había hecho, exige una respuesta y pone a pensar a los demás[14].

Es posible que Sara Gómez estuviera pensando en su amigo Nicolás Guillén Landrián. Este acababa de salir de una granja de castigo en la cual estuvo recluido dos años debido a su «conducta impropia». De regreso al ICAIC le encargaron aquello que en principio debía ser tan solo un documental didáctico sobre el cultivo del café, pero que en manos del creador se convierte en un surtidor interminable de sensaciones. Hoy *Coffea Arábiga* llama la atención por la osadía del cineasta para insertar en la banda sonora a los entonces prohibidos en Cuba «Los Beatles», pero su irreverencia va más allá: tiene que ver con esa revolución más profunda y perdurable que se han propuesto y logrado muy pocos cineastas del patio, donde se asume el cine como un conjunto de signos audiovisuales, y no como un relato que ha de imitar el modelo literario. Esa pretensión modernista es la que mejor vincula a Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián con un film como *Memorias del subdesarrollo*, el indiscutible paradigma de esa pretensión herética que se naturalizó en el imaginario de estos creadores.

Y es que, aun cuando en la superficie de *Memorias del subdesarrollo* hay una propuesta ideológica convincentemente revolucionaria, una lectura sintomática del film (que resulta casi inevitable dada la alta dosis de ambigüedades discursivas presente en el mismo) posibilitaría apreciar que Alea ha preferido mantenerse al margen de aquel cine explícitamente militante que, ya fuera en la obra de Sanjinés, Solanas, Santiago Álvarez o García Espinosa, por esa fecha conformaba el núcleo principal del llamado «nuevo cine latinoamericano».

Hoy sabemos que entre los rasgos de los «nuevos cines» que en los sesenta provocaron la última gran renovación del lenguaje fílmi-

---

[14] Cuestionario de Marguerite Duras, en los archivos de la Cinemateca de Cuba.

co que se conoce, estaba precisamente,

> [...] un rechazo casi unánime a la explicación de esos «mensajes ideológicos», directos o indirectos, que habían caracterizado, por ejemplo, algunos momentos del neorrealismo posbélico italiano, del realismo prebélico francés y más que nunca del llamado «realismo socialista»[15].

No es que no existiera «ideología» en esas películas europeas, pero esta convivía con otras maneras de ver el mundo (y a veces se subordinaba claramente a ellas), lo que daba lugar al disfrute de films que anteponían lo poético o metafórico al sermón social o político. Por encima de los nombres propios de Truffaut, Godard, Wajda, Polanski, Richardson o Pasolini, lo que se advertía era una común insatisfacción ante el modelo hegemónico de representación. El fomento de nuevas estructuras narrativas, la aniquilación del espectador como sujeto pasivo que recibe una historia ya hecha, el rechazo a ocultar la presencia de la técnica dentro del espectáculo cinematográfico, así como el cuestionamiento sistemático de las estrategias de producción y distribución, más allá de las abundantes diferencias estilísticas y conceptuales, permitió establecer un marco común para estos cines.

Mirado desde este ángulo, se puede advertir que el cine de Titón (Tomás Gutiérrez Alea), como el de Sara Gómez o el de Nicolás Guillén Landrián, responde mejor a esos parámetros, que a la oratoria política del cine militante que se promovía en 1968 en Latinoamérica. Es decir, en estos cineastas existía un interés expreso por romper con el modelo hegemónico de representación, lo cual era a todas luces una pretensión política asociada al radicalismo, pero en estos films terminaba predominando el interés de los directores por la suerte del individuo concreto en medio de esa utopía protagonizada por un sujeto colectivo que amenazaba con borrar la diversidad humana en nombre de la Causa.

Por supuesto que los cineastas cubanos sabían que la situación de la isla guardaba muy poca relación con la de esa Europa donde filmaban sus pares: mientras que los realizadores franceses se daban

---

[15] L. Micciché, «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», en *Historia general del cine*, vol. XI, Nuevos cines (años 60), Madrid, Ediciones Cátedra, 1995, p. 28.

el lujo de discutir sobre la conveniencia de desmitificar el lenguaje cinematográfico en un contexto social estable, los de Cuba debían lidiar con un proceso que estaba planteando la descolonización cultural de una nación. Vivían en medio de una revolución que lo había trastocado todo en el orden social.

Y es allí donde se ha de apreciar el mérito principal del ICAIC: en su capacidad para entender que, aun asumiendo como suya la revolución iniciada en 1959 (que como todas, ha necesitado polarizar y establecer «Absolutos» a partir de los cuales incluir o excluir), el cine podía ser algo más que ideología desnuda. Dicho de otro modo: que suscitando debates alrededor de aquello que se construía, también se podía hacer revolución.

Dinamismo y tensiones en el ICAIC. Las cartas de Titón

El enfoque por lo general sincrónico de lo ocurrido con el cine cubano en 1968 y alrededores, con la consabida exaltación de ese grupo de películas hoy consideradas «clásicas», ha impedido que, por otro lado, se exploraran con profundidad las relaciones establecidas entre los individuos (los cineastas), el grupo social (el ICAIC), y ese contexto mayor que sería la Cuba convulsa de aquellas fechas, como parte de un proceso todo el tiempo dinámico (y no como una simple sumatoria de fotos fijas).

Una mirada más atenta a ese devenir incesante experimentado en el seno de la institución, permitiría recuperar parte de esas tensiones internas que tal vez jamás afloraron en la esfera pública, pero que contribuyeron a enriquecer las perspectivas de los realizadores agrupados en el ICAIC. En este sentido, por poner un ejemplo, no dejaría de llamar la atención que en medio de un contexto al que únicamente parece interesarle las señales que se reciben desde el pasado más remoto (cine histórico), en franco embeleso triunfalista con lo que sugería ser la conclusión inevitable de todos los destinos que conformaban la nación, a Titón le importe fomentar la fiscalización

crítica del presente a través de lo que nombra «un cine marginal»[16].

Recordemos que el 13 de febrero de 1968 Gutiérrez Alea le hace llegar a Alfredo Guevara un conjunto de notas en el cual reflexiona sobre ese proyecto que le gustaría ensayar, y donde asegura que,

> Este cine estará, frente al gran cine, en una relación semejante a la que puede tener un simple *informe* con la literatura. Es decir, se trata en primera instancia de utilizar al cine como el instrumento más adecuado para rendir informes sobre determinados aspectos conflictivos del desarrollo de la Revolución (de la vida) en el país[17].

Titón insiste en reconocerse como un intelectual antes que simple cineasta. Quiere que su cine sea «el bisturí que penetrara en la carne misma de nuestra realidad y nos permitiera llegar al punto donde se puede señalar una anomalía determinada»[18]. No es que no le atraiga la realización de un cine que resulte un espectáculo agradable al espectador, pero antes lo que quiere hacer es poner a pensar al público, colocarlo en situaciones incómodas, imprevistas, y priorizar el examen de aquellas contradicciones que va generando el proceso revolucionario. «Problemas como la burocracia», dice, «la aplicación mecánica de una orientación, el abuso de poder, la moral «socialista» (burguesa), el problema generacional, las capas discriminadas...etc, etc»[19].

En la propuesta de Titón se adivina también su interés de rechazar todo tipo de artificio que remita «al gran cine». Piensa que la utilización de equipos ligeros en la filmación, que permitan grabar el sonido directamente («la cámara Eclair silenciosa, en sincronía con la grabadora Perfectone») contribuiría a conseguir una mayor autenticidad en lo rodado, y complementaría la labor que viene desarrollando el noticiero ICAIC. Y resume las intenciones de este modo:

> Valdría la pena ensayar este tipo de cine porque creo, en primer

---

[16] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, 2007, p. 167.

[17] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., p. 167.

[18] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., p. 167.

[19] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., p. 168.

> lugar, que nuestra realidad merece un análisis más profundo que el que estamos haciendo a través de nuestras películas. Que el cine puede ser un aporte considerable a la Revolución en ese sentido. Que si estamos en posesión de ese instrumento y de la técnica necesaria para utilizarlo, no podemos dejar pasar la oportunidad de hacerlo. Siento esa responsabilidad[20].

En el momento de escribir esto Titón no había terminado aún *Memorias del subdesarrollo.* Pero ya era capaz de percibir las inmensas posibilidades que ofrecía este tipo de cine comprometido y crítico, al saneamiento de la sociedad que pretendían construir. En las notas que iba tomando mientras terminaba el film, Titón se distancia de toda suerte de triunfalismo, y apunta:

> Recuerdo que durante los primeros tiempos, inmediatamente después del triunfo de la revolución, creímos todos (todos) que esta isla, llamada de corcho en otra época, podría ser transformada de la noche a la mañana en una especie de Suiza del Caribe. [...] La historia de aquel primer entusiasmo es rica en situaciones que a veces podemos disfrutar con cierto sentido del humor. Otras veces sus consecuencias rozan lo trágico. En todo caso, constituyen una experiencia insustituible, a través de la cual hemos aprendido mucho más que con montones de libros[21].

Su anterior reflexión coincide con el inicio de la «ofensiva revolucionaria», y allí tal vez aquel «primer entusiasmo» comenzaba a ser reemplazado por el «primer desconcierto» colectivo. En este sentido, sería interesante establecer alguna vez un estudio comparativo entre el Sergio de *Memorias del subdesarrollo* y el sujeto poético que habla desde «Fuera del juego», ese poemario de Heberto Padilla que en octubre de 1968 desata otra de las grandes crisis que han vivido la vanguardia po-

---

[20] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, cit., p. 169.

[21] T. Gutiérrez Alea, «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», *Revista Cine Cubano* 45-46, año 7, 1968, p. 20. Como se sabe, Titón pertenece al grupo de jóvenes que en los años cincuenta formó parte de la Sociedad Cultural «Nuestro Tiempo», y que al triunfar la Revolución se incorporó de inmediato al ICAIC y filmó el que se considera el primer largometraje de ficción de la institución: *Historias de la Revolución* (1961).

lítica y la vanguardia artística en todos los años de revolución.

Los ecos de estas polémicas, desde luego, llegaron también al ICAIC. Se organizaron varias reuniones internas con el fin de analizar lo acontecido, y en la tercera de ellas, celebrada el 4 de enero de 1969, Alfredo Guevara expresa a través de su punto de vista personal la posición oficial del instituto. Para Guevara, lo primero es «preguntarse, ante todo, dónde está la revolución», y en aquel caso él se identificaba con las posiciones de *Verde Olivo*[22]. Después, en algún momento de su intervención, comenta la posición que ha asumido Titón ante aquellos incidentes, analizando las respuestas que este ha brindado a un cuestionario enviado por la revista *Cine Cubano*, donde se preguntaba a un grupo de cineastas sobre el papel que ha tenido la Revolución en sus vidas, y afirma que,

> después de haber leído las respuestas de Titón, la reflexión que Titón hace, y que es seguramente una reflexión como se ha visto en estas reuniones, desgarrándose, es decir, como parte de un conflicto ante esta situación, un conflicto que lo lleva a un juicio, con el que no estoy de acuerdo, pero tendría que decir que a mí me inquieta que se separe de la historia concreta. Siempre, finalmente, hay que elevar a un nivel teórico las cosas para poderlas entender y para poderlas manejar, pero ¿qué se separe de la historia concreta de los procesos que han terminado en los artículos de *Verde Olivo*?[23].

Para Alfredo Guevara era importante remontarse al origen concreto que han tenido aquellos hechos, y que tiene que ver con lo que él llama «el Vaticano de la cultura en que se convirtió *Lunes de Revolución*». Desde su punto de vista existió de inicio un gran error político por parte de aquellos que, tras el triunfo revolucionario, reclutaron de modo indiscriminado a «alguna gente que tenía ta-

---

[22] La revista *Verde Olivo* representa a las Fuerzas Armadas Revolucionarias, y, desde sus páginas, alguien con el seudónimo de Leopoldo Ávila atacó a diversos escritores y artistas con visiones críticas del proceso revolucionario, entre ellos, a Heberto Padilla.

[23] A. Guevara, *Tiempo de fundación*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 162.

lento y valores, pero que no había ganado en el combate el derecho a ser escuchados extraliterariamente, es decir, políticamente». Ese error, según Guevara, propició que surgieran trágicas diferencias en aquel grupo encabezado por los de «Lunes de Revolución» que a principios de la década intentaba rectorar la política cultural del país, dando lugar a las conocidas reuniones de Fidel con los intelectuales en la Biblioteca Nacional, y el discurso donde se establecía la política cultural de la Revolución. Luego de establecerse las reglas políticas de aquel juego ante el cual poetas como Padilla intentaban defender el derecho a la distancia, asegura Guevara,

> [...] que Edith García Buchaca, cumpliendo también, reaccionando también de un modo oportunista, mezquino, vulgar, sin ningún respeto por la persona humana ni por las necesidades de la revolución, optó por salir de muchos de quienes eran en esos momentos compañeros, y de otros que siguen siéndolo, quitárselos en tanto que problemas, a partir de nombrarlos agregados culturales o funcionarios de embajadas por todo el mundo. Claro que ésta no fue la sola política de Edith, sino la de algunas otras gente, y claro también que esos compañeros, gente que lo fueron y son traidores otros aceptaron semejante salida bastante fácil para ellos[24].

Otra vez la dimensión abstracta de «la Revolución» dejaba al individuo concreto en una situación de franca indefensión. El Gobierno (con Fidel como líder indiscutible respaldado por la mayoría) se abrogaba el derecho a descartar todo lo que oliese a diferendo menor y pusiese en peligro la unidad ante un enemigo superior: el imperialismo. No había lugar ya para la crítica hostil al proyecto (la cual había sido reprimida con feroz violencia), sino que comenzaban a desvanecerse las posibilidades de ejercer ese pensamiento crítico «dentro de la Revolución». Sin embargo, tal vez lo peor estaba en que empezaba a impugnarse también con radical intoleran-

---

[24] Transcripción de la reunión de análisis interno sobre la polémica de los Premios UNEAC en las páginas de la revista *Verde Olivo*, la cual ocurre el 4 de enero de 1969 en la Biblioteca del ICAIC. Citado en A. Guevara, *Tiempo de fundación*, *ibid*., p. 170.

cia todo lo que oliese a «despolitización»; desde esa perspectiva ya era imposible la apatía, la incredulidad, incluso cuando esos estados de ánimo no se tradujesen en acciones contrarias a los planes de Fidel e incondicionales; de allí que en la «Declaración de los cineastas cubanos» publicada en esos días (presumiblemente escrita por Guevara) puede leerse:

> Para llegar al comunismo es necesario pasar por la dictadura del proletariado. En consecuencia el punto de partida para un intelectual revolucionario resultará de su identificación con la necesidad de la toma del poder por el movimiento revolucionario, con la necesidad de afianzar dicho poder, con la necesidad, en una palabra, de desarrollar y asegurar la conciencia revolucionaria del pueblo. Por eso un intelectual revolucionario cuando ejerce la crítica dentro de la revolución no puede hacer abstracción de este objetivo fundamental, tendrá que exigirse el mayor rigor y ser intransigente con toda actitud que tienda a sembrar el derrotismo en la acción y el pensamiento revolucionarios[25].

Y aunque en la propia declaración se afirma que «la revolución respeta, y ha respetado siempre la obra valiosa y seria de los intelectuales y artistas no revolucionarios, porque para nosotros militancia no equivale a sectarismo»[26], lo cierto es que en la práctica ya se comenzaban a acumular evidencias de la hegemonía de esa posición sectaria que exclusivamente le concedía mérito a lo apologético, y reprimía todo aquello que no se mostrase transparentemente fidelista. No solo estuvieron los ataques periodísticos del enmascarado Leopoldo Ávila, sino también la desaparición de todos los ejemplares del poemario *Lenguaje de mudos*, de Delfín Pratts, por citar apenas un ejemplo de arbitrariedad y exceso de poder.

Sepultados por una ola de entusiasmo colectivo donde se combinaba el apoyo masivo a la anunciada «Zafra de los Diez Millones» (la cual se iniciaría el 27 de octubre de aquel año) con el sentimiento de que la Historia respaldaba el proyecto (y de esa forma se com-

---

[25] A. Guevara, *Tiempo de fundación*, cit., p. 174.
[26] A. Guevara, *Tiempo de fundación*, cit., p. 176.

pensaban los sacrificios con un consolador premio a obtenerse «más tarde»), los que decidieron mostrarse *utópicamente incorrectos*, o sencillamente no mostrar entusiasmo, pasaron a habitar un limbo que, en el mejor de los casos, y para decirlo como Virgilio Piñera, les decretaba desde entonces la muerte civil.

Podía entenderse de ese modo el conflicto interior de Titón que tanto irritaba a Guevara, y que él deja entrever en una de sus cartas a una amiga:

> Me preocupa un poco que tú vengas con la esperanza de encontrar respuestas que necesitas para *entender*. No es así. Este es un lugar maravilloso y terrible al mismo tiempo. Seguramente, la vida cotidiana se hace molesta y fea y, a veces, puede llevarte a situaciones amargas, pero también, no sé por qué, aquí es posible encontrar la fuerza para vivir, luchar, descubrir un sentido a la vida, ser... ¿feliz? [...]
>
> No, Manuela, no es mejor estar fuera del juego. Se está dentro o contra, pero lo otro es una simple cobardía. Es decir, una manifestación de egoísmo tan mezquina como cualquier otra[27].

El drama de Titón era el de aquellos revolucionarios capaces de percibir el carácter multidimensional de toda revolución. Impulsadas con el fin de ponerle alivio a la situación desesperada de un número impresionante de desposeídos dominados por un reducido grupo de poderosos, las revoluciones no pueden evitar apelar al mismo ejercicio de poder que antes habían cuestionado. Y mientras llega ese momento en que se aspira a que la igualdad, la justicia y la fraternidad, sean algo más que meras palabras que encubren de modo amable sofisticados regímenes de dominación, se termina por justificar la existencia de grupos que se piensan asimismo como la vanguardia, y en nombre de intereses disfrazados de ideales, imponen sus maneras de organizar la vida.

Para Tomás Gutiérrez Alea, el marxismo era antes que un arma de dominación, una herramienta crítica. Acercarse a Marx significaba perderle el miedo al examen de las contradicciones, que por dolorosas que fueran, serán siempre la fuente de todo desarrollo.

---

[27] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, cit., pp. 187-188.

En el caso de Titón, aquellos diez años de proceso revolucionario habían servido para volverlo más consciente de los múltiples y profundos conflictos generados por la Revolución: tenía más claro cuál era el problema real a superar (el subdesarrollo), pero le angustiaban los métodos utilizados en el afán de liquidarlo: el pensamiento dogmático, la paulatina supresión de libertades elementales del individuo; de allí que le escriba en 1969 a una amiga:

> Han pasado muchas cosas en este año. Desde el 1 de enero se viene llamando aquí «Año del Esfuerzo Decisivo», lo cual tiene muchas connotaciones. En principio, se trata de que tenemos que esforzarnos mucho más para sacar a este país del subdesarrollo. No es tarea fácil porque cuando crees que tienes todos los elementos en la mano, todos los instrumentos necesarios para acometerla, se tropieza con la incapacidad de la gente, la falta de organización, lo irracional, lo absurdo... todo eso que han dado en llamar las «condiciones subjetivas». Todo va más lentamente que lo que uno quisiera. Habrá que acomodarse a ese ritmo y no sufrirlo demasiado. De todas maneras, es el único camino que nos han dejado y tenemos que recorrerlo[28].

En Titón estas contradicciones alcanzaban el rango de lo angustioso. Y el trabajo, es decir, la posibilidad de hacer cine parecía ser, más que un refugio, el mecanismo de defensa ideal para desahogar tantas tensiones. Por eso en medio de las oscuridades e incertidumbres, le anuncia a su amigo Alfredo Melgar, que ya vive en España, con verdadera alegría:

> Han sucedido otras cosas buenas. Por ejemplo, después de muchas tribulaciones me aprobaron el argumento de los demonios que ahora se titula *La tierra prometida* y que es lo único que realmente me interesa hacer en este momento. Más que eso, es lo que necesito para poder descargar tantas cosas. Ahora me siento atrapado y libre. Es una sensación muy extraña pero creo que muy vital y es bueno. Vamos a ver qué pasa con todo esto, con nosotros, con los demonios, con el mundo, la zafra, la bomba, todo eso...[29].

---

[28] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., p. 184.
[29] *Ibid.*, p. 182.

A los ojos de Titón, el Prometeo revolucionario de aquellos días no había podido hacerse de una conciencia que le permitiese pensar la realidad cubana como un todo complejo: con sus luces y sus sombras; sus virtudes y sus miserias. El pensamiento unilateral había comenzado a adquirir una hegemonía cada vez más alarmante pues solo contaban en el horizonte las metas trazadas por un entusiasta Fidel Castro.

La ligereza del optimismo que suele delegar la solución de los problemas en un futuro providencial desplazó de su lugar a la tradición crítica y, con ello, a la convivencia de puntos de vistas contrapuestos, pero que no se anulan entre sí, sino que dan paso a una escena superior. Comenzaba en Cuba lo que Ambrosio Fornet nombró en su momento de modo más bien amable «el quinquenio gris».

El intelectual y la Revolución. El informe de Titón

Calibán, ensayo escrito por Roberto Fernández Retamar entre el 7 y 20 de junio de 1971, sigue siendo el texto que mejor describe las crispadas pasiones que terminaron por dividir a los intelectuales de izquierda en esas fechas. Prosa exaltada escrita de un tirón, prosa de combate orgullosamente comunicada desde lo subalterno, *Calibán* todavía nos refleja la radicalidad de las propuestas de cambio encarnadas en el intelectual identificado con el proyecto revolucionario que se ensayaba en aquellos instantes en Cuba.

Hay que leer este ensayo en su versión primigenia (sin tomar en cuenta las posteriores revisiones, ampliaciones o secuelas concebidas por el propio Fernández Retamar) para ganar conciencia del momento histórico que se vivía. *Calibán* fue escrito desde la actitud orgánica y honesta de un intelectual que apostaba por *los condenados de la Tierra* (al decir de Fanon), y consecuente con ello, echaba a un lado (por neocolonial) las recetas sugeridas por un grupo de escritores que, lejos de *vivir* esa realidad que criticaban, la exploraban en la distancia como si de antropólogos ideológicos se tratasen.

Para Titón aquel ensayo fue revelador e influyente en más de un

sentido[30], en tanto propició que muchos años después escribiera junto al británico Michael Chanan un guión que se inspiraba en la célebre *La tempestad*, de Shakespeare, pero enunciada la anécdota desde la perspectiva propuesta por Fernández Retamar en su ensayo, cuando este alegaba:

> Asumir nuestra condición de Calibán implica repensar nuestra historia desde el *otro* lado, desde el *otro* protagonista. El *otro* protagonista de *La tempestad* (o, como hubiéramos dicho nosotros, *El ciclón*) no es por supuesto Ariel, sino Próspero. No hay verdadera polaridad Ariel-Calibán: ambos son siervos en manos de Próspero, el hechicero extranjero. Sólo que Calibán es el rudo e inconquistable dueño de la isla, mientras Ariel, criatura aérea, aunque hijo también de la isla, es en ella, como vieron Ponce y Césaire, el intelectual[31].

Gutiérrez Alea coincide con Fernández Retamar en que «(n)uestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Calibán». Sin embargo, no dejan de ser llamativas las maneras en que por esos mismos días Titón reflexiona sobre la importancia y funciones del intelectual en aquella sociedad que estaba viviendo, y que, en cierto sentido, anticipan algunas de las futuras matizaciones que el propio Fernández Retamar introducirá en su discurso de los noventa en otro provocador ensayo: «Las alternativas de Ariel»[32].

Debe insistirse en que hoy apenas podrían entenderse las ideas que se manejaban en estas polémicas, si no se traen a un primer plano cada una de las circunstancias históricas que vivían los individuos inmersos en ellas. En el caso de Tomás Gutiérrez Alea, este se encontraba en pleno rodaje de *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) el día que arrestaron al escritor Heberto Padilla. Pese a que seguía siendo reconocido como uno de los cineastas más rele-

---

[30] Véase T. Gutiérrez Alea, «El verdadero rostro de Calibán», *Revista Cine Cubano* 126, 1989, pp. 13-22

[31] R. Fernández Retamar, «Calibán», en *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, 1980, pp. 220-276.

[32] R. Fernández Retamar, «Alternativas de Ariel», *Revista Casa de las Américas* 236, julio-septiembre, 2004, pp. 40-52.

vantes del país, sus relaciones con Alfredo Guevara se habían deteriorado de una forma bastante notable[33]. Por otro lado, la creciente hegemonía de esa política doméstica que, rechazando las críticas externas de los intelectuales europeos y mexicanos que antes simpatizaban con la Revolución, acusaba de «quintacolumnismo» a cualquier intento de objeción proveniente del interior, colocaba en una situación bastante precaria el modelo de «intelectual crítico» propugnado por Titón.

En un informe dirigido a Alfredo Guevara (y que más bien debería ser considerado un ensayo epistolar, pues algunas de las ideas que Titón expresa en este documento privado las retoma en un texto público), el cineasta pone de manifiesto varias de las inquietudes que generan en él esa circunstancia que comienza a percibirse como dominante en el país. En cierto sentido, este texto podría leerse como un diálogo (¿involuntario?) con el canónico ensayo de Fernández Retamar, o apreciarse tal vez como las dos caras de una misma moneda: por un lado, «Calibán» reflexionaría, hacia el exterior, sobre el papel de un intelectual en un contexto que intenta dejar atrás el fardo del colonialismo, mientras que las ideas de Titón van encaminadas a dilucidar las funciones de ese sujeto letrado, pero en el interior de una sociedad concreta (para el caso, la cubana).

Las reflexiones de Gutiérrez Alea resultan coherentes con ese sistema de ideas que había madurado a lo largo de la década anterior. Desde su punto de vista (y aquí coincide con Fernández Retamar) el subdesarrollo viene a ser el problema básico. Todas las contradicciones ulteriores (y las protagonizadas por los intelectuales tal vez sean las menos graves), en realidad están gravitando alrededor de un con-

---

[33] En un extenso informe dirigido a Guevara en el mes de diciembre de aquel año, Titón comienza escribiendo: «Creo que lo mejor es tratar de poner en el papel lo que pienso, lo que creo, aquello en lo que creo, lo que quiero... porque hay tan poca comunicación entre los dos que en no pocas ocasiones nos hemos perdido de vista y nos hemos desconocido. Y eso no es bueno: aparte de que lastima a lo que puede quedar entre nosotros de afecto y admiración y de respeto, lastima también en la plena realización de objetivos seguramente comunes en gran medida». En *Volver sobre mis pasos*, cit., pp. 191-210.

flicto central que es aquel que determina la asimetría de las relaciones sociales, con sus consiguientes relaciones de dominación. Así, mientras no se erradiquen esas desigualdades de carácter claramente económico, las pregonadas libertades que llenan de orgullo al burgués no pasan de ser meras «libertades formales», que disfrazan sofisticadas maneras de someter a la mayoría. Por eso para Titón,

> En la cultura es donde se evidencia el proceso de transformación del hombre, y el intelectual (y el artista) no puede ser un payaso ni un adorno en esta sociedad. En medio de la lucha ideológica debe jugar un papel importante en eso de detectar dónde se esconde el espíritu pequeñoburgués. Su misión desde la Revolución es proveer armas para combatir el espíritu pequeñoburgués donde quiera que éste se esconda o se manifieste. El intelectual es el especialista que está más dotado para poner en claro las *incoherencias* semánticas que pueden tener lugar dentro de la Revolución[34].

Sin embargo, una vez más es preciso remitirse a la circunstancia histórica que se vivía en aquellos instantes, si quisiéramos captar el sentido último de esas reflexiones. Y esa circunstancia histórica estaba asociada al arresto de Padilla, y a la política cultural que había comenzado a implementarse en Cuba ese mismo mes con los acuerdos tomados en el Primer Congreso de Educación y Cultura, en el cual, a modo de resumen, Fidel expone que «en el campo de la cultura tenemos que promover ampliamente la participación de las masas y que la creación cultural sea obra de las masas y disfrute de las masas».

De hecho, el ICAIC fue uno de los organismos que mayor número de cuestionamientos sufrió por parte de ese sector, más bien dominante, que objetaba la política de programación del instituto (aquella que se había conseguido consolidar, luego de las polémicas públicas con Blas Roca en la década anterior), y reclamaba la presencia excluyente de un cine pedagógico. Para el evento, el ICAIC había preparado dos ponencias (una que hacía balance de su trabajo en todos esos años de existencia, y otra, que abordaba el tema del cine

[34] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., pp. 191-210.

didáctico), y estas fueron discutidas en una Comisión de trabajo presidida por Raúl Roa, donde se debatían los medios de comunicación en sentido general.

En un contexto como aquel, tan polarizado a partir de los ataques externos que venía recibiendo el proyecto revolucionario, la posición del ICAIC (partidaria de promover el cine en su dimensión artística y reveladora de la complejidad existencial, no de mera propaganda política), era objeto de los recelos de aquellos que defendían policíacamente la pureza ideológica. Por suerte para la institución, según Alfredo Guevara en carta de esos días dirigida al cineasta Miguel Torres,

> Inesperadamente Fidel se presentó en la reunión de la Comisión la noche en que comenzó la discusión sobre el cine y tomó, abierta y categóricamente, la defensa del cine cubano y de la programación internacional, estableciendo además un reconocimiento público de mi trabajo como dirigente del Organismo. Abordó además todos los puntos que no habíamos podido tocar incluyendo el sistemático saqueo que hemos estado haciendo de la producción norteamericana actual –y del que se declaró, con razón, autor intelectual. La presencia de Fidel, sus intervenciones en la discusión, y finalmente el discurso a que te hago referencia ha sido el hecho más importante en la historia del ICAIC, y no solo nos llena de orgullo sino que, sobre todo, nos obliga a ser cada vez mejores como organismo, como cine, como cine revolucionario, como militantes revolucionarios[35].

Es a la luz de estas circunstancias tan diversas y encontradas que pueden entenderse esas reflexiones personales en las cuales Tomás Gutiérrez Alea defenderá la autonomía crítica de Ariel (el intelectual), aun cuando tenga la impresión de que el futuro (como de alguna manera ya había mostrado de modo explícito en *Memorias del subdesarrollo*) pertenecía a Calibán (las masas oprimidas). El hecho de que escritores con los cuales había mantenido una relación más bien fraterna (como Juan Goitysolo o Carlos Fuentes), hubiesen firmado las cartas públicas que criticaban al gobierno revoluciona-

---

[35] A. Guevara, *¿Y si fuera una huella?*, Madrid, Ediciones Autor, 2008, pp. 247-248.

rio, con seguridad provocaba en él reacciones contrapuestas, pues, en cierto sentido, esto apenas servía para reciclar esas visiones binarias del mundo de las cuales él se sentía tan distanciado.

Titón pensaba que la raíz de los males de Cuba estaba, efectivamente, en su condición de país subdesarrollado, pero rechazaba el gesto autoritario de aquellos que, en el afán radical de crear el Hombre Nuevo de la nada (como si se tratara de algo providencial), se empeñaban en borrar de un plumazo a aquellos intelectuales provenientes del pasado. De allí que anote con ojo crítico:

> Hay quien piensa que el procedimiento más fácil (siempre la impaciencia) para llevar a cabo esa mutación cultural consiste simplemente en considerar a los artistas e intelectuales que ya existen como representantes del pasado, de la cultura burguesa colonizada, y que no hay que contar con ellos porque la nueva cultura la encarnan los aficionados y los niños[36].

Justo en la película que terminaba por esos días, *Una pelea cubana contra los demonios*, Titón se empeñaba en denunciar los efectos nefastos que puede traer a la convivencia humana el fanatismo ideológico que apuesta por la amputación artificial de aquello que percibe como nocivo. En toda sociedad, la visión del mundo que tenga el grupo que se encuentra en el poder tiende a imponerse como la visión natural de la vida. Es esa visión empobrecedora de la existencia (por grupal) la que el intelectual debe desenmascarar, para bien de aquellos (la mayoría, pero entendida en su diversidad) que se encuentran apresados en las convenciones sociales pactadas por los grupos dominantes.

No importa que esos grupos hablen en nombre del capitalismo o del socialismo, pues más allá de las respectivas retóricas permanece lo que Titón llama «el espíritu pequeño-burgués», que se manifiesta no en la plaza pública (rebosante de eslóganes y frases por encargo), sino en la vida cotidiana, en ese día a día donde a diario se confunden el ciudadano con el individuo de carne y hueso que so-

---

[36] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos,* cit., pp. 191-210.

mos. Titón sabe que «(l)a repetición de consignas puede ser tan bueno y tan malo como el alcohol. En determinadas circunstancias, coopera en la eliminación de barreras interiores y facilita la acción. Cuando se administran en exceso pueden crear hábito, alienación continuada, torpeza, estupidez». Por eso para Titón,

> el verdadero enemigo, el que frena, el que atrasa, no es el artista ni el intelectual ni el administrador ni el policía. El verdadero enemigo ya no se manifiesta de frente claramente, sino que se refugia dentro de cada uno de nosotros y las más de las veces permanece oculto aun para la misma persona que lo padece sin saberlo. El verdadero enemigo es el espíritu pequeñoburgués y podemos encontrarlo lo mismo en el artista, que en el dirigente, que en el funcionario, que en el obrero. Se esconde, se disfraza, opera en la sombra y en no pocas ocasiones nos hace perder de vista el objetivo final de la Revolución: el hombre desalienado, libre, no sometido a nada ni a nadie: ni al Estado (que no existirá), ni al burócrata (que no existirá), ni al artista (que no existirá), ni al policía (que no existirá)[37].

Con esta observación sobre el sentido último de la Revolución (liberar al hombre, al individuo concreto y finito, de todo tipo de sometimiento, incluyendo el ideológico), Titón estaba insertando en los debates de entonces una perspectiva que, lamentablemente, jamás alcanzó a obtener visibilidad en la esfera pública.

Por el contrario, ese mismo año comenzó a regir en el país una visión de la vida en la cual la prepotencia ideológica de quienes tomaron las riendas culturales y políticas en ese instante estableció al individuo común «parámetros» que determinaban la «normalidad» o «anormalidad» de sus vidas. Miles de ciudadanos fueron víctimas de esa política excluyente, homofóbica y, a todas luces, represiva, y quizás intuyendo lo que se avecinaba, es que Titón escribe en su extenso informe a Alfredo Guevara:

> Ahora se me presentan muy claramente los peligros que estamos

[37] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, cit., pp. 191-210.

> corriendo desde hace rato. Hemos llegado al punto en que todo puede convertirse en una gran farsa, en una triste farsa que niega el sentido último de la Revolución. Y no estoy pensando solamente en el cine. Por rechazar una auténtica cultura del subdesarrollo (es a partir de ahí que empezaremos a reconocernos y crecer), hemos ido cayendo en manifestaciones de una cultura subdesarrollada, en un verdadero callejón sin salida[38].

El 68 cubano es cuando –dentro de la isla– comienza a pensarse de un modo rigurosamente crítico. Muchas de las evaluaciones han dejado a la luz los indiscutibles errores cometidos. El cineasta Manuel Pérez, por ejemplo, ha escrito:

> La Revolución cubana –sobre todo Fidel y el Che–, convencida de que la experiencia de construcción del socialismo en Europa oriental y en la URSS no funcionaba –como se pensaba en los primeros años– ni económica ni ideológicamente, se lanzó a un campo de experimentación en el terreno económico, en el cual la vida no le dio la razón. Sobre la Ofensiva revolucionaria, yo estoy seguro de que la historia la podrá explicar en términos económicos, la podrá comprender, la contextualizará, pero no la absolverá[39].

La imagen de un socialismo inspirado apenas en la furia redentora de Calibán (no en la búsqueda de un humanismo ilustrado) fomentó en cineastas como Titón oscuros presentimientos (como si en aquel callejón sin salida al que aludiera en su carta a Guevara, ya solo tuviesen autoridad los demonios). Sin embargo, si ahora más que nunca resulta imprescindible un estudio a fondo de lo sucedido en ese periodo, es porque tras el aparatoso fracaso de aquel socialismo se ha puesto en evidencia la necesidad de construirlo (como alternativa al dominio que hoy ejercen en todos los órdenes los grupos de poder capitalista) con la crítica sistemática y el debate transparente en lo público. Tal vez fue esa la gran lección que los

---

[38] T. Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, cit., pp. 191-210.

[39] M. Pérez en «1968. Una mirada retrospectiva». Último jueves. Los debates de temas. Ediciones ICAIC, *Revista Temas*, La Habana, 2010, p. 108.

cubanos aún estamos recibiendo de nuestro 1968.

Bibliografía

Acosta de Arriba, R. (2013), «El Congreso olvidado», *La Gaceta de Cuba* 1, enero-febrero, pp. 18-23.

Altman. R. (1996), *Otra forma de pensar la historia del cine*, revista *Filmoteca* 22, Filmoteca de Valencia.

Álvarez, S., *Relación del cineasta del Tercer Mundo con su realidad*, Hojas de Cine, La Habana, Ediciones Cátedra.

Casa de las Américas (1968), «Sobre el Congreso Cultural de La Habana», *Revista Casa de las Américas* 47, marzo-abril, p. 3.

Castro Ruz, F. (1968), *Revolución y Cultura*, año 1, Suplemento, 30 de abril, p. 54.

Fernández Retamar, R. (1980), «Calibán», en *Revolución, Letras, Arte*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 220-276.

— (2004), «Alternativas de Ariel», *Revista Casa de las Américas* 236, julio-septiembre, pp. 40-52.

García Borrero, J. A. (2001), *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Arte y Literatura, p. 189.

— (2013), «Hombres de Mal Tiempo», en *Cine documental en América Latina*, P. A. Paranaguá (ed.), Festival de Málaga, pp. 326-328.

Guevara, A. (2003), *Tiempo de fundación*, Madrid, Iberautor Promociones Culturales, p. 162.

— (2008), *¿Y si fuera una huella?*, Madrid, Ediciones Autor, pp. 247-248.

Gutiérrez Alea, T. (1968), «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», *Revista Cine Cubano* 45-46, año 7, p. 20.

— (1989), «El verdadero rostro de Calibán», *Revista Cine Cubano* 126, pp. 13-22

— (2007), *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Madrid, Ediciones y Publicaciones Autor, p. 167.

Micciché, L. (1995), «Teorías y poéticas del Nuevo Cine», en *Historia general del cine*, vol. XI, Nuevos cines (años 60), Madrid, Ediciones Cátedra, p. 28.

Pérez, M. (2010), «1968. Una mirada retrospectiva». Último jueves. Los debates de temas. Ediciones ICAIC, *Revista Temas*, La Habana, p. 108.

Vega, P. (2001), «Política y poética en *De la guerra americana*», *Revista Cine Cubano* 60-62, pp. 126-129. Reproducido en J. A. García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Arte y Literatura, p. 112.

Filmografía

Fraga, F., *La odisea del general José*, 1968.
García Espinosa, J., *Las aventuras de Juan Quinquin*, 1967.
Gómez, M. O., *La primera carga al machete*, 1969.
Gómez, S., *La otra isla*, 1967.
—, *Una isla para Miguel*, 1968.
Guillén Landrián, N., *Coffea Arábiga*, 1968.
Gutiérrez Alea, T., *Memorias del subdesarrollo*, 1968.
—, *Una pelea cubana contra los demonios*, 1971.
Hernández, B., *1868-1968*,1970.
Saderman, A., *Hombres de Mal Tiempo*, 1968.
Solás, H., *Lucía*, 1968.
Vega, P., *De la guerra americana*, 1969.
Villafuerte, S., *Médicos mambises*, 1968.

MÉXICO
El 68 cinematográfico

Álvaro Vázquez Mantecón

El objetivo de este texto es el de presentar un panorama sobre cómo el movimiento estudiantil de 1968 transformó la manera de concebir el cine de una generación de cineastas mexicanos. La participación de brigadas que registraron en película los sucesos sería decisiva. Fue un proceso amplio que también incluyó el cambio de actitud de muchos artistas e intelectuales en relación a la manera en que entendían el papel del arte y la cultura en la sociedad. Aquí se verá también cómo el 68 creó las condiciones para establecer un vínculo de la cinematografía mexicana con los nuevos cines latinoamericanos que antes era prácticamente inexistente[1].

Antecedentes: sobre el cine político en México

En México, la práctica de un cine militante fue un producto directo del movimiento estudiantil de 1968. Aunque en sus orígenes el cine de la revolución a principios de siglo había incursionado en la participación política, que puede percibirse en las películas producidas por distintos bandos en contienda, como el maderismo de Salvador Toscano o en la cercanía al obregonismo de Jesús H. Abitia, lo cierto es que a lo largo del siglo xx el cine mexicano mostró un carácter más bien apolítico. Desde el surgimiento de la industria

[1] El presente trabajo toma como punto de partida dos textos míos publicados en 2006 y 2007 sucesivamente: «La visualidad del 68», en O. Debroise (ed.), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, UNAM-MUCA, 2006; y «El 68 en el cine mexicano», en *Memorial del 68*, Ciudad de México, UNAM-Turner-Gobierno de la Ciudad de México, 2007.

cinematográfica en los años treinta la aparición de temas políticos tuvo un carácter marginal, quizá en parte como resultado de la censura, pero sobre todo porque el tema no integraba el interés comercial de los productores. La aparición del cine independiente a fines de los años cincuenta trajo consigo la posibilidad de abordar temas políticos. *El brazo fuerte* (Giovanni Korporaal, 1958), una cinta pionera de la producción independiente mexicana, abordó desde un punto de vista satírico la manera en la que solía transcurrir la política en un pueblo del interior del país. Sin embargo, no sería justo decir que la producción independiente haya estado interesada en el cine político. La generación de nuevos cineastas que aspiraba a hacer un cine distinto al industrial en términos generales quería hacer películas inspiradas en el neorrealismo italiano, la *Nueva Ola* francesa, o en la experiencia mexicana de Buñuel. Pero al menos, el abordaje de un tema político ya era posible desde la producción independiente. Cuando se convocó al Primer Concurso de Cine Experimental de 1965, que intentaba propiciar una renovación tanto de temas como de profesionales (directores, fotógrafos, guionistas) en el panorama cinematográfico mexicano solamente una de las películas presentadas abordaba la política: *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1965). En ella se hacía una diatriba sobre la penetración del capitalismo transnacional y sus efectos en la sociedad mexicana con un lenguaje vanguardista. Por su temática era una película solitaria, pero tampoco es un dato menor el que esa cinta haya resultado ganadora en el certamen.

También en 1965, fuera del Concurso de Cine Experimental, el realizador Óscar Menéndez filmó *Todos somos hermanos*, una película sobre las movilizaciones políticas de la izquierda mexicana de los años sesenta, que incluía materiales tan diversos como una dramatización sobre el asesinato del líder campesino Rubén Jaramillo y escenas documentales de las manifestaciones en protesta por la invasión de República Dominicana por las tropas de la OEA, o fotografías de Héctor García y Enrique Bordes Mangel sobre la represión al movimiento ferrocarrilero. Menéndez había estudiado cine a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta en Checoslovaquia y a su regreso había estado vinculado con el Partido Comunista Mexicano. El equipo de realización de *Todos somos hermanos* estaba conformado

por trabajadores de Radio UNAM, espacio donde trabajaba por aquellos años[2]. Menéndez envió *Todos somos hermanos* al Festival Internacional de Cine de Viña del Mar de 1967. Fue la única película mexicana en aquel certamen decisivo para la conformación de un Nuevo Cine latinoamericano.

La aspiración a un cine diferente al industrial en los años sesenta fue acompañada por la aparición de revistas como *Nuevo cine* (1960-1961), y por la creación de espacios para la formación de cineastas como el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (1963), dependiente de la UNAM. Si uno revisa los números de la revista o las primeras películas realizadas por los estudiantes se puede dar cuenta de que las principales preocupaciones de esa nueva generación estaban puestas en las vanguardias y en la apuesta por un cine de autor[3]. Es una actitud que podría hacerse extensiva a otros ámbitos de la cultura mexicana del momento, en donde la búsqueda de renovación de lenguajes artísticos y el interés por lo que sucedía en el mundo constituían una actitud beligerante en contra del largo dominio de una cultura oficial nacionalista[4].

---

[2] A. Vázquez Mantecón, «Entrevista a Óscar Menéndez», en *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 1º de agosto de 2006.

[3] Las preferencias de los nuevos entusiastas del cine de los años sesenta pueden constatarse en sus publicaciones o en los cineclubes. Los artículos de la revista *Nuevo Cine* solían criticar con dureza las producciones de la época industrial (por ejemplo, el artículo de Salvador Elizondo, «Moral sexual y moraleja en el cine mexicano», *Nuevo Cine* 1, abril de 1961); exaltaban la *Nueva Ola* francesa al reseñar con devoción sus películas o al dedicarle la portada del número 6 a *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais; o bien, hicieron un número doble dedicado al cine de Luis Buñuel en noviembre de 1961. Los ciclos del Cine Club de la Universidad, organizados por Manuel González Casanova (fundador del CUEC y la Filmoteca de la UNAM) también daban cuenta de sus gustos: «Cine polaco», en 1962; «Medio siglo de cine francés», «Luchino Visconti», «Las grandes divas» y «Homenaje a Chaplin», 1963; «Cine negro norteamericano», «Cine francés contemporáneo» y «Michelangelo Antonioni» en 1964.

[4] Durante los años cuarenta y cincuenta del siglo xx, el nacionalismo cultural se había convertido en una manifestación hegemónica. El famoso ensayo de 1945 del muralista David Alfaro Siqueiros «No hay más ruta que la nuestra» mostraba cómo el lenguaje nacionalista que usaba al realismo como principal vehículo de expresión era excluyente de cualquier otra búsqueda estética. A esta postura se opusieron numerosos artistas a lo largo de los años cincuenta, quienes

Sin embargo, algunos materiales fílmicos constituían una excepción a esa regla. En los días previos al estallido del movimiento estudiantil un grupo de estudiantes del CUEC, entre los que se encontraban Alfredo Joskowicz y Leobardo López Arretche realizaban un documental sobre la violencia en la Universidad[5]. Entre mayo y junio de 1968 el equipo realizó una serie de entrevistas en varias escuelas y facultades de Ciudad Universitaria. A veces en tono comedido y otras exasperado, Joskowicz repetía a cuadro una pregunta inquietante: «¿Cree usted que estaría justificado el uso de la violencia para hacer valer las demandas de los estudiantes?»[6]. Era común que el entrevistador terminara trenzado en una discusión acalorada con sus entrevistados. A la distancia, este material parece documentar una actitud nueva: el uso del dispositivo del documental como un instrumento de concientización política y una posible reacción. Al menos marca el hecho de que el equipo que filmaría el movimiento estudiantil a partir del mes de julio estaba preparado para una participación cinematográfica activa. El documental en curso se suspendió, pero el grupo siguió trabajando como parte activa del

---

denunciaron el ambiente asfixiante de la cultura oficial mexicana. Uno de ellos fue José Luis Cuevas quien en su ensayo «La cortina de nopal» señalaba cómo el nacionalismo imponía un velo que impedía ver lo que sucedía en el exterior. A lo largo de los años sesenta una nueva generación de artistas, muchos de ellos formados en el extranjero, se abrió paso con creaciones que, lejos del nacionalismo, dialogaban con las corrientes internacionales, como la abstracción, el *pop* y el arte cinético. Véase D. Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, Ciudad de México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública, 1945; o bien los textos recopilados en el catálogo de la exposición *Ruptura (1952-1965*), Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil, 1988.

[5] La vida universitaria de los años sesenta no había estado exenta de conflictos. Por el contrario, se vivieron diversas movilizaciones estudiantiles. Una de ellas obligó a renunciar al rector Ignacio Chávez en 1966. Pero la motivación de este documental había sido un conflicto relativamente menor: la protesta por un accidente en que una maestra resultó herida en la estación de autobuses de la Universidad. Á. Vázquez Mantecón, «Entrevista a Federico Weigartshofer», 25 de octubre de 2004.

[6] El material no llegó a editarse. Se ha incluido como material adicional en el DVD conmemorativo de los cuarenta años de *El grito*, Filmoteca de la UNAM, 2008.

movimiento. Pero la mayoría de los estudiantes del CUEC ha afirmado a través de los años que el estallido del movimiento los tomó por sorpresa. Uno de ellos, Federico Weingartshofer definió los sucesos de 1968 como «una sacudidota»[7].

La «sacudidota»

El movimiento estudiantil de 1968 provocó sin duda una de las crisis políticas más profundas que experimentara el sistema político mexicano después de la revolución de 1910. El conflicto entre el Gobierno y los estudiantes puso al descubierto el autoritarismo de un régimen que se negaba a reconocer las demandas de libertad política de una clase media que había crecido al amparo del desarrollismo de los años sesenta. Lo que comenzó como una protesta por los excesos de la policía en la represión de un pleito entre pandillas en el centro de la Ciudad de México terminó como una movilización generalizada de los alumnos de los principales centros de enseñanza, primero en demanda de castigo a los responsables de la represión, pero después y de manera más amplia, a favor de las libertades democráticas en el país. Los estudiantes conformaron un movimiento que, a diferencia del que le precedió en París en el mes de mayo, tenía demandas políticas concretas cifradas en un pliego petitorio y una organización estructurada en torno a un Consejo Nacional de Huelga (CNH). Este carácter programático separa la movilización mexicana de la espontaneidad mostrada por las protestas europeas de ese mismo año (Praga, París, Berlín) y pondría un matiz necesario a la idea de un «68 global» proclamada por Immanuel Wallerstein[8]. El movimiento estudiantil creció durante los meses de agosto y septiembre, recibiendo un importante apoyo por parte de las clases medias urbanas. La cercanía de la celebración de los Juegos Olímpicos en la Ciudad de México en el mes de octubre incrementó la tensión entre el Gobierno y

---

[7] Entrevista a Federico Weingarshofer.

[8] Véase I. Wallerstein, «1968: revolución en el sistema-mundo. Tesis e interrogantes», *Estudios Sociológicos* VII 20, México, El Colegio de México, 1989, pp. 229-249.

la dirigencia estudiantil. En el mes de septiembre las dos principales instituciones de educación superior del país, la UNAM y el Instituto Politécnico Nacional, fueron ocupados por el ejército. El 2 de octubre, diez días antes de la inauguración de las Olimpiadas, policías y soldados dispararon sobre una manifestación pacífica en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco y los dirigentes del movimiento estudiantil fueron encarcelados.

Durante los meses de agosto y septiembre muchos artistas e intelectuales mostraron simpatía por el movimiento estudiantil y tomaron una distancia crítica con el régimen posrevolucionario. Escritores como Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska acompañaron a los estudiantes y publicaron dos crónicas que se volvieron emblemáticas como testimonio del evento[9]. El poeta Octavio Paz renunció a su cargo como embajador de México en la India después de enterarse de la masacre de Tlatelolco. Sin embargo, fueron pocos los medios masivos de comunicación que publicaron sus opiniones a favor de las demandas de los estudiantes: un par de revistas de circulación relativamente restringida, entre la vastedad de publicaciones alineadas a la política del Estado. Muchos pintores también acompañaron al movimiento, al principio de manera espontánea, pero después de manera organizada. Por ejemplo, en los últimos días de julio, cuando iniciaba el conflicto, los integrantes de una exposición del Salón de la Plástica Mexicana –un espacio organizado por el Estado que reunía a los artistas contemporáneas más destacados– decidieron utilizar el espacio y sus mismos cuadros para expresar su inconformidad con las autoridades por la dureza de la represión[10].

---

[9] Monsiváis, C., *Días de guardar*, México, Era, 1970; Poniatowska, E., *La noche de Tlatelolco*, Ciudad de México, Era, 1971.

[10] La exposición se titulaba «Obra 68». Las acciones fueron diversas: algunos firmaron la frase «Apoyamos a los estudiantes» escrita en una retícula por Francisco Icaza. Otros decidieron voltear la obra y escribir frases en el reverso (Mario Orozco Rivera: «Estoy en contra de la agresión a la inteligencia, por eso volteo mi cuadro. ¡Vivan los estudiantes revolucionarios!»; Gilberto Aceves Navarro: «Donde hay represión no me puedo expresar. Cuando hay agresión no me puedo callar»; otras tenían más un carácter de consigna, como la de Alfredo Falfán: «¡Protesto por las agresiones del gobierno! ¡Viva el pueblo!

Lo que resulta significativo es que ninguna de las obras realizadas por los pintores en la exposición del Salón de la Plástica abordaba temas políticos o sociales. Las consignas tuvieron que ser añadidas a sus pinturas. En los días siguientes, y al calor del movimiento estudiantil, muchos de quienes habían participado en el Salón de la Plástica Mexicana realizaron un trabajo conjunto al pintar un mural en la explanada de la Ciudad Universitaria tomada por los estudiantes. Ahí se ubicaba una estatua del presidente Miguel Alemán, que había auspiciado en su periodo de gobierno (1946-1952) la construcción del campus. Como era de esperarse, la estatua fue uno de los blancos preferidos por las protestas estudiantiles de los años sesenta. A lo largo de la década sufrió dos atentados: uno que le voló parte de los pies y finalmente otro que logró arrancarle la cabeza. Para 1968 estaba cubierta por una especie de torre de lámina, y precisamente sobre esa superficie un grupo de pintores identificados con las demandas del movimiento estudiantil pintaron un mural colectivo en su apoyo[11]. Se trataba de un mural efímero, que se oponía al espíritu de permanencia del primer muralismo, y se constituía como una reacción inmediata a los sucesos políticos. La acción fue consignada en el cine en dos películas –*El grito* (Leobardo López Arretche, 1970) y *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1973). La acción pictórica era un momento importante en la realización de un arte comprometido, una suerte de acción cultural determinada por el momento político que no solo involucraba a artistas plásticos, sino también a cineastas.

¡Vivan los estudiantes!»; Carlos Olachea: «¡Viva la lucha por la democracia! ¡Viva México libre! ¡Cultura sí!». R. Tibol, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, Ciudad de México, Ediciones Sámara, 1992, p. 151.

[11] Los pintores eran José Luis Cuevas, Roberto Donís, Francisco Icaza, Jorge Manuel, Benito Messeguer, Adolfo Mexiac, Mario Orozco Rivera, Ricardo Rocha y Manuel Felguérez, entre otros. Llama la atención que a pesar de su diversidad de estilos pudieron ponerse de acuerdo para la realización del mural: mientras que algunos como Mexiac y Orozco Rivera se identificaban con el arte figurativo, como la gráfica de tono social y el muralismo, Cuevas, Felguérez, Icaza y Rocha pugnaban por una apertura hacia las nuevas tendencias del arte contemporáneo.

Las primeras películas del movimiento estudiantil

La simpatía de muchos artistas e intelectuales hacia las demandas estudiantiles fue compartida por algunos cineastas, que realizaron películas que funcionaron como elementos de propaganda. Rafael Castanedo y Paul Leduc, quienes por entonces trabajaban para el gran proyecto documental comandado por Alberto Isaac sobre las Olimpiadas en México, tuvieron tiempo de realizar los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*. Se trata de cuatro cortometrajes (de los cuales se ha perdido uno; se han preservado *1.La agresión*, *2.La respuesta*, *4.1968*) en donde se exponía la posición de los estudiantes en un contexto en el que la censura gubernamental había tendido un cerco informativo en torno al movimiento. Son materiales que tienen un carácter que oscila entre la información y la propaganda, y acompañan los primeros meses de movilización en las calles. Es curioso que en los *Comunicados...* casi no existen tomas de cine. En su mayoría se trata de un ejercicio de montaje de material fotográfico y auditivo (discursos y sonido ambiental de las manifestaciones, canciones o intervenciones acústicas) en donde se prescinde de la voz *over* para transmitir un sentido de justicia de la protesta. La posibilidad de hacer circular este material en el momento era escasa. Habitualmente fueron proyectados en los espacios cercanos a los estudiantes donde tendían a convencer a los convencidos. Sin duda alguna, el espacio de proyección privilegiado para los Comunicados fue la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano organizada por la Universidad de los Andes en Mérida, Venezuela en septiembre de 1968. Ahí se exhibieron compilados con el título de *Testimonios de una agresión* para establecer un diálogo importante con otros documentales sobre insurgencia estudiantil latinoamericana, como *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968)[12]. Es importante destacar el hecho de que Castanedo y Leduc

[12] M. Mestman, «Postales del cine militante en el mundo», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 2, Buenos Aires, septiembre de 2001, pp. 7-30. Mestman subraya el carácter «estrictamente contemporáneo que registra el proceso en un momento anterior a la masacre perpetrada en la Plaza de Tlatelolco, el día 2 de octubre».

tomaran la decisión de no firmar los trabajos. Quizá en parte para poner énfasis en que se trata de materiales cuya autoría final recae en el CNH, y es probable que tampoco hayan querido poner en riesgo su trabajo en el comité organizador de los Juegos Olímpicos. Sin embargo, la experiencia debió ser decisiva en la conformación de la idea de hacer un cine distinto. Un año después, en octubre de 1969, Castanedo fundaría junto con Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Pedro Miret el grupo Cine Independiente de México, al tiempo que Leduc iniciaría la filmación de *Reed: México Insurgente* (1970) que abriría las puertas a una producción cinematográfica que evitaría la censura gubernamental o de los productores.

Por otra parte, el Consejo Nacional de Huelga también encargó a Óscar Menéndez, quien gozaba de prestigio como cineasta social por *Todos somos hermanos*, la realización de películas que transmitieran el punto de vista de los estudiantes. Con el dinero recabado por las brigadas en las calles de la Ciudad de México para comprar película virgen, Menéndez realizó en 16 mm el documental *Únete pueblo* (1968). La cinta hacía un registro de los acontecimientos desde los inicios del movimiento estudiantil hasta la manifestación del 27 de agosto en el Zócalo. En aquellos días, después de la fuerte represión inicial, se vivió el clímax representado por la capacidad de convocatoria del CNH para conducir una protesta pacífica y ordenada. Sin embargo, a partir de finales de agosto comenzaron a aparecer signos de violencia por parte del Gobierno, como la disolución de manifestaciones, el apresamiento de dirigentes y la recuperación de escuelas por el ejército, marcados por la premura por pacificar la escena pública antes de la celebración de los Juegos Olímpicos. *Únete pueblo* no era una película demasiado arriesgada desde el punto de vista formal: se limitaba a mostrar las manifestaciones, mientras que una voz *over* se encargaba de hacer un recuento del autoritarismo gubernamental. La película también se proyectó en los espacios estudiantiles (primordialmente en las escuelas en huelga). El CNH puso recursos para hacer veinticinco copias, algunas de las cuales fueron enviadas al extranjero[13].

---

[13] Á. Vázquez Mantecón, «Entrevista a Óscar Menéndez», en *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 1º de agosto de 2006.

Brigadas fílmicas

Quizá uno de los efectos más contundentes del 68 para una generación de cineastas mexicanos haya sido la experiencia de las brigadas de los estudiantes de la escuela de cine de la Universidad, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). Durante la huelga se dieron a la tarea de usar los equipos de filmación de la escuela y el material virgen disponible para sus ejercicios para documentar los sucesos más importantes del movimiento. Es significativo el papel que tomó la asamblea para tomar decisiones de carácter cinematográfico: primero se debatía sobre lo que se debería registrar, siguiendo la lista de actividades generada desde el CNH; se decidió concentrarse en lo que sucedía en las manifestaciones y acción de las brigadas en la ciudad –la relación con el pueblo– y no filmar discursos de los dirigentes; se asignaban las cámaras de 16 mm (una Arriflex y dos Bolex de cuerda) y los rollos de película virgen a los alumnos que consideraban más aventajados[14]. Lo importante es que la discusión sobre la naturaleza del dispositivo fílmico comenzó a romper las concepciones previas que tenían sobre el cine. La organización colectiva fracturó la noción de autoría individual, y la aparición de una preocupación por lo social y las necesidades urgentes del movimiento reubicó la posición del arte en relación con lo cinematográfico.

En ese sentido, la experiencia de los estudiantes de cine fue similar a la de sus compañeros de las escuelas de educación artística, como San Carlos y La Esmeralda. Ahí también los artistas plásticos se involucraron en el movimiento estudiantil al realizar de manera colectiva una gráfica que comunicara los principios que animaban la protesta. Ellos elaboraron una gran cantidad de carteles, pancartas, hojas volantes o pegatinas utilizando diversas técnicas de impresión (linóleo, serigrafía, offset) para llenar a la Ciudad de México con la propaganda de ideas que muy difícilmente hubieran podido llegar a los medios masivos de comunicación. El hecho de que los artistas hayan planteado la necesidad de salir a la calle se

[14] Entrevista a Federico Weingarsthofer, *op. cit.*

convertiría en el punto de partida de la transformación de la práctica artística en los años posteriores. En los estilos de la gráfica del 68 también se observa una transformación: coexisten grabados vinculados con el realismo clásico utilizados tradicionalmente por la izquierda mexicana a lo largo del siglo xx (como las obras del Taller de la Gráfica Popular) con estilos contemporáneos, como el *op* y el *pop*. Solieron usurpar el diseño gráfico creado por el comité organizador de la Olimpiada en México para subvertir el imaginario oficial y ganar presencia del movimiento ante la sociedad.

De una manera similar los estudiantes de cine pusieron en práctica nuevas maneras de hacer películas. El ejercicio de una militancia fílmica los alejaba de lo que habían aprendido en sus lecciones escolares y los forzaba a acciones y soluciones formales distintas. Por ejemplo, para documentar la toma de la Ciudad Universitaria por el ejército, Roberto Sánchez y Leobardo López se introdujeron en la cajuela de un Valiant Acapulco y pusieron la cámara en lugar de una de las luces traseras del coche. Así pudieron mostrar a los soldados en las inmediaciones del estadio donde en pocos días se celebraría la inauguración de los Juegos Olímpicos. Aprendieron la importancia de lo inmediato –por otra parte, esencia del documental– al hacer tomas oportunas, por ejemplo al filmar el momento en que un grupo de estudiantes eran internados en uno de los centros de detención de la policía, como al consignar las manifestaciones y principales actividades públicas del movimiento. En las asambleas del CUEC había una consigna a los camarógrafos de que evitaran tomas interpretativas y de que representaran lo más objetiva e imparcialmente que pudieran los acontecimientos. Sin embargo, era común que se colaran puntos de vista personales. Por ejemplo, durante la manifestación del silencio, el 13 de septiembre, Roberto Sánchez, uno de los mejores camarógrafos entre los estudiantes de cine, iba montado en un camión que avanzaba hacia el Zócalo por una de las principales avenidas de la ciudad. Registró minuciosamente la marcha con la Arriflex: la reacción de quienes observaban en actitud de apoyo, rechazo o indiferencia la manifestación. En un momento determinado no pudo evitar hacer una composición: filmó una mano haciendo la «V» de la victoria en primer plano dejando para el segundo la fila de espectadores en la calle; la cámara se inclina hasta conformar un

plano holandés y termina por mostrar a un joven que sostiene de espaldas la bandera. Posteriormente estas tomas conformarían una de las secuencias emblemáticas de *El grito*, como una suerte de condensación de los valores cívicos implícitos en el movimiento. En un testimonio reciente, Roberto Sánchez recuerda el sentido patriótico de sus tomas. Es curioso que reconoce influencias cinematográficas, pero del cine mexicano de la época de oro que vio de niño, y no de las películas que hubiera visto en algún cineclub universitario:

> [...] de esas veces que dices *esto lo siento*... Esa escena va a reflejar mucho de esta disposición de entrega... o sea: aporté un poco de limpieza ciudadana. No de ingenuidad sino de un afán contagiado quizás un poco por el espíritu de esas películas que vi... si tú quieres un poco, este... pues cualquiera las tacharía de ridículas ¿no? Por ejemplo, *Mexicanos al Grito de Guerra*, la de el Bachiller Álvaro Gálvez y Fuentes. Esas cosas que... pues estabamos llenos de eso[15].

El montaje de materiales después del movimiento

Después de la matanza de Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, el movimiento estudiantil sufrió un duro golpe. Muchos miembros del Consejo General del Huelga, incluido Leobardo López, que era el representante habitual del CUEC ante el CNH, fueron encarcelados. En los días siguientes se realizó una gran cantidad de detenciones y para principios de diciembre los pocos dirigentes que quedaban en libertad dieron por terminada la huelga con el *Manifiesto 2 de octubre*, que hacía un recuento autocrítico de las virtudes y debilidades del movimiento. Exaltaba la lucha por las libertades

---

[15] Á. Vázquez Mantecón, «Entrevista a Roberto Sánchez», en *El Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, UNAM, 25 de enero de 2007. La película a la que se refiere (*Mexicanos al grito de guerra*) fue filmada en 1943 y dirigida de manera conjunta por Ismael Rodríguez y Álvaro Gálvez y Fuentes.

cívicas, pero subrayaba como una de las causas de su fracaso la débil relación de los estudiantes con el pueblo. Señalaba que en el futuro la acción política estudiantil debería fortalecer esa relación. El material filmado por las brigadas del CUEC fue escondido y con razón: por aquellos días la policía realizó un cateo a las instalaciones de la Escuela buscándolo. Hacia 1969 se iniciaron los trabajos de edición del material que conformaría el largometraje documental *El grito*, bajo la dirección de Leobardo López (recién salido de la cárcel) y con la edición de Ramón Aupart. Alfredo Joscowicz también colaboró de manera activa con el proyecto al hacer una búsqueda de audios y materiales adicionales. El equipo de realización llegó a recabar unas siete horas de material y optó por organizarlos en la película de manera cronológica. El objetivo era el de hacer una crónica de lo sucedido durante el movimiento estudiantil. De manera similar a los *Comunicados del CNH*, en *El grito* no hay una voz *over* que cumpla con el papel de narrador omnisciente de guía para el espectador. Se prefiere hacer una presentación de diversas voces y testimonios. Más que pensar en dejar un testimonio para el futuro, es muy probable que lo que el equipo conformado por López, Aupart y Joscowicz estuviera haciendo fuera un primer ordenamiento de la experiencia para comprender en términos personales lo sucedido. Algo semejante estaba realizando por aquellos días Elena Poniatowska para su crónica *La noche de Tlatelolco*, que sería publicada en 1971. Ese trabajo, junto con *El grito*, llegaría a ser un referente obligado para que nuevas generaciones se acercaran al 68.

El grito hace una presentación de diversos materiales que documentan la historia del movimiento estudiantil ordenados de manera cronológica: fotografías de prensa, filmación de las manifestaciones o de las actividades de las brigadas en la Ciudad de México y sus alrededores, presentación de varias cintas de audio con discursos de diversas personalidades que aparecen en *off* en la película (dirigentes estudiantiles, el rector de la Universidad Javier Barros Sierra) o la recreación con locutor de materiales diversos, como los comunicados escritos de los estudiantes o la crónica de la periodista italiana Oriana Fallaci, que se encontraba en la Plaza de las Tres Culturas. En el trabajo de edición de López y Aupart parece haber una convicción en que las imágenes fílmicas y sonoras eran lo suficientemente

elocuentes como para demostrar la verdad de lo sucedido. Urden una trama narrativa en donde los estudiantes aparecen como víctimas civilizadas de una barbarie gubernamental. La voz de los detractores del movimiento estudiantil aparece poco, como en el caso del informe de gobierno del presidente Díaz Ordaz el 1º de septiembre de 1968 donde claramente amenaza a los estudiantes: «Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite, y no podemos permitir ya que se siga quebrantando el orden jurídico como a los ojos de todos ha venido sucediendo». En el montaje sobre la matanza del 2 de octubre el equipo de montaje consiguió algunas tomas realizadas en la Plaza de las Tres Culturas por corresponsales extranjeros, al tiempo que hizo un uso extensivo de la fotografía de prensa y de testimonios como el de Fallaci. El documental termina con el sepelio de los estudiantes muertos y la inauguración de las Olimpiadas. Sobre los créditos finales aparece un corrido, que a la manera de aquellos que cantaban los sucesos ocurridos durante la revolución mexicana, intenta como la película en cuestión, preservar la memoria «Para que nunca se olvide las gloriosas olimpiadas, mandó matar el gobierno 400 camaradas...». El objetivo se logró en buena medida. Por mucho tiempo *El grito* fue la única referencia visual para el recuerdo del 68, y pudo quebrantar el cerco de silencio impuesto por los gobiernos de los años setenta y ochenta en torno al tema.

Un caso semejante de trabajo posterior con los materiales filmados durante el 68 fueron los documentales de Óscar Menéndez *2 de octubre: aquí México* (1970) e *Historia de un documento* (1971). El primero parodiaba a un documental oficialista producido por Demetrio Bilbatúa que promocionaba la Olimpiada mexicana y cantaba las glorias del «Desarrollo Estabilizador» impulsado por el Gobierno durante los años sesenta. Pero en lugar de mostrar caminos, puentes y otros tipos de obra pública destacaba el lado oscuro, represivo, del régimen. Mucho más complejo, la *Historia de un documento* fue producido por la Televisión Francesa y contaba la historia del 68 mexicano para un público internacional. Algunas imágenes del documental de Menéndez eran impactantes. Había conseguido introducir una cámara de súper 8 mm al interior de la cárcel de Lecumberri (en la que se encontraban presos cerca de trescientos

estudiantes) y consignar las condiciones del encierro. Ahí la operación fue curiosa: los presos dejaron su condición de objeto cinematográfico para convertirse en cineastas. La fuerza de las imágenes resultó precursora de las posibilidades políticas del formato, como lo demostraría a lo largo de los años setenta.

También en el contexto de la producción universitaria (la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM) se produjo *Mural efímero* (Raúl Kamffer, 1968-1973). Se trataba de la edición de un material en 16 mm a color en el que se documentó aquella acción de los pintores sobre el muro en la explanada de Ciudad Universitaria que cubría la estatua del presidente Alemán a la que nos referimos al inicio de este texto. El hecho de estar editado varios años después produce una sensación contradictoria. El material transmite la alegría de uno de los momentos más brillantes de aquel proceso: las jornadas de solidaridad con el movimiento estudiantil que la Asamblea de Artistas e Intelectuales organizaba en la explanada de Ciudad Universitaria en el mes de agosto en que la posibilidad de la represión estaba aún lejana. En ese sentido repone la sensibilidad contracultural característica de los años sesenta. Pero la narración conoce el futuro del pasado –como diría Reindhart Kosseleck– y eso le imprime un tono trágico al evento. Kamffer hizo un montaje de la película en donde el inicio y el final referían al 2 de octubre. La cinta remataba con fotos de muchachos muertos y un Tzompantli (altar prehispánico confeccionado con cráneos) que imprime una sensación psicodélica de sacrificio gracias a la banda sonora de Deep Purple. Una última frase «no hemos dejado de morir», repetida con reverberación mostraba esa ambivalencia, entre añorante y traumática que el recuerdo del 68 producía en los años setenta.

El impacto del 68 en el cine de la contracultura

Las películas producidas desde el entorno del movimiento estudiantil de 1968 no llegaron a los grandes públicos. Tuvieron una circulación prácticamente restringida a los cineclubes universitarios, y acaso algún otro espacio de la militancia de izquierda en la década de los setenta, como organizaciones obreras o vecinales.

Pero es innegable que estas películas tuvieron un efecto en la producción de cine independiente de los años posteriores. El impacto fue mucho más visible en la producción de la generación de estudiantes del CUEC que participó en el movimiento. Ellos tuvieron un viraje de lo que habían sido sus motivaciones iniciales de hacer cine, más como un producto de autor, vinculado a la *Nueva Ola* francesa, para dar paso a películas marcadas por la preocupación política pero, sobre todo, por el desconcierto. En diciembre de 1968, Alfredo Joskowicz filmó el documental *La manda*, un cortometraje sobre el festejo de la Virgen de Guadalupe en la Basílica del Tepeyac. Y meses después, la celebración de la Semana Santa en Iztapalapa, un gran teatro de masas practicado desde la colonia. El súbito interés por la religiosidad popular de un director de origen judío parece esconder la preocupación por entender a ese pueblo mexicano sobre el cual el Manifiesto 2 de Octubre afirmaba que los estudiantes no habían logrado motivar. En 1970, Joscowicz emprendió al lado de Leobardo López (como guionista y actor principal) la filmación de *Crates*, un largometraje de ficción que proponía una renuncia al materialismo de la sociedad contemporánea para refugiarse en una espiritualidad individual teñida de un cristianismo posconciliar. El personaje interpretado por Leobardo (Crates) se aleja de su vida burguesa y se va a recorrer el mundo: tiene una especie de bautismo iniciático al zambullirse en un lago; al modo de una cámara oculta se muestra como reparte eucarísticamente un trozo de pan a los transeúntes de una de las calles más transitadas de la Ciudad de México; decide vivir una vida ascética con una muchacha y tienen un hijo en una cueva en una escena que sería imposible no vincular con el portal de Belén Desde mi punto de vista, esa apuesta espiritual de Joscowicz y López en ese momento es radicalmente contracultural y rotundamente política, sobre todo en vinculación con las dos películas previas de Joscowicz sobre religiosidad popular.

Otras dos producciones del CUEC de 1971 establecen un diálogo con lo sucedido: *Quizá siempre sí me muera*, de Federico Weingarsthofer y *Tómalo como quieras*, de Carlos González Morantes. Los dos directores habían participado como estudiantes jóvenes en el movimiento estudiantil y aprovecharon estas dos ficciones como tesis para graduarse en la escuela como un espacio para mostrar sus

preocupaciones como militantes: ambas películas propusieron una (auto)crítica iconoclasta a la participación política de la juventud pequeñoburguesa de izquierda. En *Quizá siempre sí me muera*, Weingarsthofer ponía en práctica un método que denominaba «desdramatización significativa», para poner en escena conceptos opuestos[16]. Las escenas de la película, aparentemente inconexas, hablan del imaginario que prevalecía en la juventud una vez desarticulado el movimiento estudiantil. El personaje principal aparece deprimido en la primera escena, incapaz de sostener una conversación con una amiga que le habla de una fiesta; dos jóvenes escenifican en la Ciudad Universitaria la imposibilidad de comunicarse entre ellos, en una clara alusión autocrítica a lo ocurrido durante los días de huelga; en diálogo con *Los carabineros* (Godard, 1963), parodiaba la posibilidad de que la juventud clasemediera se fuera a la guerrilla y luego señalaba la distancia que los separaba de la realidad campesina que aspiraban a redimir. En una escena iconoclasta que subraya el carácter casi lúdico del acercamiento con el mundo guerrillero, un joven comienza a realizar un gran dibujo de rasgos infantiles en torno a un cartel del Che Guevara colgado en la pared. «Toda una serie de reflexiones –recuerda Weingarsthofer– acerca de para dónde debería de ir el cine. Sin una clara visión, por supuesto. Era todo como una vomitada»[17].

Algo semejante hacía *Tómalo como quieras* (Carlos González Morantes, 1971), otra película de ficción que fue presentada como tesis del CUEC. Ahí se escenificaba el encierro de dos estudiantes (un hombre y una mujer) y un profesor en la Ciudad Universitaria. Como en *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), alguna fuerza extraña les impedía salir del campus, y el confinamiento los obligaba a reflexionar sobre su condición, como una metáfora de aquella Universidad demasiado volcada sobre sí misma que caracterizaría los años posteriores al 68. Igual que en la película de Weingartshofer, planteaba críticamente la posibilidad de acceder a la lucha armada.

---

[16] Citado por E. García Riera en la *Historia documental del cine mexicano*, Tomo 15, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE, 1992, pp. 177-178.

[17] Entrevista con Federico Weingarsthofer, *op. cit*.

También representaba la lejanía con el pueblo: en alguna escena los estudiantes ven pasar a una pareja de viejos campesinos por la acera exterior del campus. Primero les prometen redención, pero los ancianos no los ven ni los oyen. Finalmente, terminan por suplicarles ayuda para salir de su encierro. La cinta, que estaba llena de referencias al movimiento estudiantil de 1968, termina por poner una serie de fotografías de prensa sobre una nueva matanza de estudiantes por parte del Gobierno (conocida como el «halconazo», el 10 de junio de 1971). En ese sentido *Tómalo como quieras* busca proyectar la experiencia histórica del 68 hacia las disyuntivas del movimiento estudiantil en los años setenta. Pero de manera destacada posiciona al cine como parte de ese proceso de participación política.

El 68 y el cine militante

Sería recién a principios de los años setenta que los cineastas independientes mexicanos volverían la mirada hacia la producción de un cine comprometido en Latinoamérica. Los contactos con los festivales de cine de Viña del Mar (1967/1968) y Mérida (1968) fueron escasos[18]. Sin embargo la vivencia del 68 alteró significativamente las concepciones sobre el papel del arte y la cultura en la sociedad para una generación que estaba demasiado comprometida con el diálogo con las metrópolis americanas o europeas. Acaso para los artistas mexicanos de izquierda de los años sesenta el diálogo con América Latina se había restringido a Cuba, gracias al gran poder de atracción que ejercía la Revolución en aquella década. Pero el 68 significó el descubrimiento de una realidad compartida

[18] Como decíamos al inicio de este texto, únicamente Óscar Menéndez había participado en Viña del Mar (1967), y no de manera presencial, sino enviando una copia de su película. En Mérida (1968) además de *Testimonios de una agresión* –el compilado de Comunicados del CNH– participaron los cortometrajes *Que se callen* (Paul Leduc, 1965) y *Catarsis* (Leobardo López, 1967). A Viña del Mar (1969) fue *Fando y Lis* (Alejandro Jodorowsky, 1967), una película que se inscribía en un registro muy distinto de la militancia política y abría un camino a una experimentación vanguardista contracultural que desarrollaría en México en películas como *El Topo* (1970) y *La montaña sagrada* (1972).

con otros países al sur del continente, como ocurrió en el encuentro de los Comunicados del CNH con el cine militante en Mérida, Venezuela. A partir de entonces, para los estudiantes de cine mexicanos los llamados de Octavio Getino y Fernando Solanas a hacer un «tercer cine», o el de Julio García Espinosa a realizar un «cine imperfecto», y la proyección de *La hora de los hornos* se convirtieron en materia habitual. La política, que había sido un elemento tan desdeñado por el cine de los años sesenta, comenzaba a ocupar un primer plano.

A partir de 1970 apareció en México un movimiento de jóvenes (conocidos entonces como *superocheros*) que usaban ese formato para hacer películas de manera autogestiva[19]. El movimiento superochero mexicano surgió de la convocatoria a un concurso de cine experimental *amateur* realizado por un grupo de promotores culturales entre los que se encontraban Óscar Menéndez y el cineasta, director de cine y artista plástico Juan José Gurrola, entre otros. El concurso había llamado a presentar películas que abordaran el tema de «Nuestro país». No tan curiosamente, una buena cantidad de cintas hicieron referencia al 68, como muestra del impacto que el movimiento tuvo en la clase media mexicana de entonces. Una carta de los estudiantes presos en la cárcel de Lecumberri enviada a Menéndez saludaba a los nuevos cineastas y los animaba a la realización de películas que ayudaran a crear «una cultura y un arte independientes de los criterios impuestos por los ideólogos y burócratas reaccionarios»[20]. Tlatelolco se convirtió en un tema recurrente de los jóvenes participantes del concurso. En *El fin* (Sergio García la Plaza, 1970) aparecía como emblema de la represión del Estado hacia la juventud, a la que se sumaban otras fuerzas represivas como la Iglesia, la familia, o la comercialización. En *Mi casa de altos techos* (David Celestinos, 1970) se hablaba de las disyuntivas de dos estudiantes de la Academia de San Carlos (la escuela de artes plásticas de la UNAM) sobre

---

[19] Véase A. Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, Ciudad de México, Filmoteca de la UNAM, 2012.

[20] Carta a Óscar Menéndez de los presos políticos de la crujía «M» de Lecumberri, 16 de junio de 1970. Archivo Sergio García. Firmada por José Revueltas, David Martín del Campo, Martín Dozal y Fausto Trejo, entre otros.

la actitud que tomarían ante los acontecimientos del 68: uno optaba por un arte espiritual e introspectivo, mientras que otro se decantaba por una creación comprometida con el pueblo. Como los personajes de Celestinos, los superocheros tomarían dos caminos distintos: unos más cercanos a la contracultura y otros más decantados hacia la política.

Un grupo de jóvenes cineastas en súper 8 (Gabriel Retes, Eduardo Carrasco Zanini y Paco Ignacio Taibo II, entre otros) conformó en 1971 la Cooperativa de Cine Marginal, un colectivo vinculado a la militancia política. Se trataba de un grupo que en muchos sentidos estaba ligado al 68. Gran parte de sus miembros había militado en el movimiento estudiantil, pero en las escuelas y facultades que no estaban relacionadas con la enseñanza del cine. Pero de manera más importante, estaban convencidos de que la realidad política del país posterior al 68 los obligaba a vincularse con causas populares. Ellos encontraron en la lucha que algunos trabajadores tenían por independizarse del sindicalismo oficial un territorio político óptimo para luchar por la transformación del país[21]. La Cooperativa de Cine Marginal trabajó al lado de la Corriente Democrática que intentaba independizar al sindicato de electricistas. En buena medida determinados por la experiencia sesentayochera, practicaron un cine colectivo, en donde la posición del autor era relegada a un segundo plano. Produjeron varios cortometrajes titulados *Comunicados de Insurgencia Obrera*, en donde daban cuenta de diversas luchas sociales, no solo del sindicato de electricistas, a lo largo del país.

Hacia 1973 apareció otro colectivo de cine militante, pero no desde el ámbito del amateurismo, sino dentro de la escuela de cine de la Universidad: el Taller de Cine Octubre, cuyo nombre tenía una doble referencia, por una parte a la revolución socialista rusa de 1917, pero de manera más evidente al mes trágico de la represión de 1968. Los estudiantes del CUEC que formaron parte de Octubre

---

[21] El sindicalismo oficial había constituido desde los años posteriores a la Revolución Mexicana una de las bases de la política de Estado. Los sindicatos estaban agrupados en torno a la poderosa Central de Trabajadores de México (CTM), que a su vez formaba parte del PRI (Partido Revolucionario Institucional), que gobernó ininterrumpidamente desde 1929 hasta 2000.

trataron de romper el encierro autoreflexivo manifestado por las películas de la generación que les precedió en la escuela para descubrir un mundo que estaba más allá de la Ciudad Universitaria. De manera semejante a los miembros de la Cooperativa de Cine Marginal, buscaron hacer un cine que se vinculara con las luchas de la izquierda mexicana en el momento. En 1974, el Taller produjo varios documentales (*Chihuahua*, *un pueblo en lucha*, de Trinidad Langarica, Ángel Madrigal y Abel Sánchez; *Los albañiles*, de Abel Hurtado, José Luis Marino y Jaime Tello; y *Explotados y explotadores*, de José Woldenberg). Eran películas que mostraban el cambio radical en la idea de cine de los universitarios. Reflejaban la experiencia del movimiento estudiantil del 68, pero a la vez mostraban la influencia de producciones extranjeras como *La batalla de Argel* (Gillio Pontecorvo, 1966) o *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1969). La experiencia del Taller de Cine Octubre no solo es constatable en sus películas, sino también en su revista (*Octubre*), que daba cuenta de la apertura hacia los nuevos cines latinoamericanos. Quizá por primera vez una generación de cineastas mexicanos se sentía plenamente identificada con el resto del continente.

El 68 en el cine industrial

Las referencias al 68 en el cine industrial de los años setenta fueron pocas pero significativas. El hecho de que el Estado jugara un papel importante en la producción y distribución de películas en aquellos años pudo haber determinado la escasez de imágenes alusivas. Sin embargo, algunos realizadores optaron por la representación metafórica para referirse al tema, que por entonces tenía una callada centralidad. Curiosamente una de las imágenes más poderosas de referencia al 68 mexicano proviene de una película de Alejandro Jodorowsky, director chileno que vivía en México desde principios de los años sesenta y que se había caracterizado por dirigir obras de teatro y películas en un tono vanguardista que prefería una reflexión existencial y evitaba hacer referencias a la política. Sin embargo, en *La montaña sagrada* (1972) hizo una representación del 68 en una secuencia en la que una multitud de estudiantes con cintas adhesivas en la boca

(en una clara referencia a la manifestación silenciosa ocurrida el 13 de septiembre de 1968) era masacrada por soldados ante la piadosa indiferencia de una burguesía hincada y el banal testimonio de turistas extranjeros –como los que asistieron a las Olimpiadas– que registraban la matanza con sus cámaras portátiles como si fuera una manifestación más del folclore latinoamericano. Esa secuencia causó la incomodidad de altos funcionarios gubernamentales y fue determinante en la apresurada salida de Jodorowsky del país.

Ese tono metafórico se encontraba presente en otras películas de la década. En *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein, 1972), que narraba la historia de un padre obsesionado por mantener encerrados a su esposa e hijos en una vieja casona del centro de la capital, algunos críticos encontraron una representación del encierro al que estaba confinada la sociedad mexicana durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz, al que identificaban con el padre autoritario y represor. *Naufragio* (Jaime Humberto Hermosillo, 1977) se desarrollaba en los edificios de Tlatelolco que terminaban destruidos en la escena final por una misteriosa e inexplicable inundación, quizá como una alegoría del cataclismo social ocurrido en la Plaza de las Tres Culturas.

En un sentido completamente opuesto al lenguaje metafórico se encontraba *Canoa* (Felipe Cazals, 1976), que trataba un hecho paralelo al movimiento estudiantil del 68. La película consignaba una historia real, la de un grupo de jóvenes excursionistas, estudiantes y trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla, que habían sido linchados en un pueblo por instancias de un sacerdote que temía que fueran a difundir propaganda comunista. Quizá el hecho de que esta matanza hubiera sido causada por el cura del pueblo y no por autoridades gubernamentales haya sido determinante en que la película fuera distribuida. Lo cierto es que durante los años setenta y ochenta cualquier referencia al movimiento estudiantil del 68 en los medios masivos de comunicación estaba prohibida. Prueba de ello fueron las dificultades que *Rojo amanecer* (Jorge Fons, 1989), la primera película de ficción dedicada al tema, tuvo que afrontar para obtener el permiso de exhibición. Para entonces, las luchas de la sociedad civil exigiendo cambios democráticos en el régimen priísta y una consecuente apertura de medios habían conseguido sacar al 68 del terreno de la representación metafórica.

Epílogo

La experiencia del movimiento estudiantil mexicano de 1968 fue clave para la transformación de las prácticas culturales en el país. Dejaron de tener sentido los proyectos artísticos modernizadores que habían caracterizado el contexto de los años cincuenta y sesenta y que se hallaban en consonancia con la bonanza económica experimentada por el país. *Posdata* (1970), el *post scriptum* al famoso ensayo de Octavio Paz *El laberinto de la soledad* (1950), no dudó en considerar al 68 como el gran punto de cambio de la historia mexicana del siglo xx[22]. Lo era en buena medida por el cambio de la relación que los artistas e intelectuales habían establecido con el Estado mexicano, que hasta entonces había fungido como su gran mecenas y benefactor. A partir de entonces, la independencia jugaría un papel importante en la creación cultural, y se experimentaría un nuevo desplazamiento del papel de la política en el arte[23]. El 68 había transformado la noción del papel del cine en la sociedad, cambiado los modos de producción y consolidado redes de distribución alternativas. Además, estableció un contacto del cine independiente mexicano con otras cinematografías latinoamericanas que planteaban preocupaciones semejantes. Como podrá verse, los cambios no fueron pocos

[22] O. Paz, *Posdata*, Ciudad de México, Siglo XXI, 1970.

[23] Este viraje de la cultura mexicana de los años setenta puede apreciarse en *La era de la discrepancia*..., cit.

Bibliografía

Alfaro Siqueiros, D. (1945), *No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, Ciudad de México, Talleres Gráficos de la Secretaría de Educación Pública.

Debroise, O. (ed.) (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, UNAM-MUCA.

Elizondo, S. (1961), «Moral sexual y moraleja en el cine mexicano», *Nuevo Cine* 1.

García Riera, E. (1992), en *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-CNCA-IMCINE.

Mestman, M. (2001), «Postales del cine militante en el mundo», *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine* 2, Buenos Aires.

Monsiváis, C. (1970), *Días de guardar*, México, Era.

Museo de Arte Carrillo Gil (1988), *Ruptura (1952-1965)*, Ciudad de México, Museo de Arte Carrillo Gil.

Poniatowska, E. (1971), *La noche de Tlatelolco*, México, Era.

Paz, O. (1970), *Posdata*, Ciudad de México, Siglo XXI.

Tibol, R. (1992), *Confrontaciones. Crónica y recuento*, Ciudad de México, Ediciones Sámara.

Vázquez Mantecón, A. (ed.) (2004), «Entrevista a Federico Weigartshofer», 25 de octubre.

— (2006), «Entrevista a Óscar Menéndez», *Memorial del 68*, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, 1º de agosto.

— (2007), *Memorial del 68*, Ciudad de México, UNAM-Turner-Gobierno de la Ciudad de México.

— (2012), *El cine súper 8 en México (1970-1989)*, Ciudad de México, Filmoteca de la UNAM.

Wallerstein, I. (1989), «1968: revolución en el sistema-mundo. Tesis e interrogantes», *Estudios Sociológicos* VII 20, México, El Colegio de México.

Filmografía

Buñuel, L., *El ángel exterminador*, 1962.
Cazals, F., *Canoa: memoria de un hecho vergonzoso*, 1976.
Celestinos, D., *Mi casa de altos techos*, 1970.
Consejo Nacional de Huelga, *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*, (*1.La agresión*, *2.La respuesta*, *4.1968*), 1968.
Cooperativa de Cine Marginal, *Comunicados de Insurgencia Obrera*, 1972.
Fons, J., *Rojo amanecer*, 1989.
Gálvez y Fuentes, A. y Rodríguez, I., *Mexicanos al grito de guerra*, 1943.
Gámez, R., *La fórmula secreta*, 1965.
García de la Plaza, S., *El fin*, 1970.
Getino, O. y Solanas, F., *La hora de los hornos*, 1969.
Godard, J.-L., *Les carabiniers*, 1963.
González Morantes, C., *Tómalo como quieras*, 1971.
Handler, M., *Me gustan los estudiantes*, 1968.
Hermosillo, J. H., *Naufragio*, 1977.
Jodorowsky, A., *Fando y Lis*, 1967.
—, *El Topo*, 1970
—, *La montaña sagrada*, 1972.
Joscowicz, O., *Crates*, 1970.
Joskowicz, A., *La manda*, 1968.
Kamffer, R., *Mural efímero*, 1968-1973.
Korporaal, G., *El brazo fuerte*, 1958.
Leduc, P., *Que se callen*, 1965
—, *Reed: México Insurgente*, 1970.
López Arretche, L., *Catarsis*, 1967.
—, *El grito*, 1970.
Menéndez, O., *2 de octubre: aquí México*, 1970.
—, *Historia de un documento/Histoire d´un Document*, 1971.
—, *Todos somos hermanos*, 1965.
—,*Únete pueblo*, 1968.

Pontecorvo, G., *La batalla de Argel*, 1965.
Ripstein, A., *El castillo de la pureza*, 1972.
Taller de Cine Octubre, *Los albañiles*, 1974.
Weingarsthofer, F., *Quizá siempre sí me muera*, 1971.
Woldenberg, J., *Explotados y explotadores*, 1974.

URUGUAY
La comezón por el intercambio

Cecilia Lacruz

Cuando, en 1969, la revista *Cine Cubano* pregunta a un integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3m) en qué momento se produce la transición entre la exhibición y la producción de cine nacional, este responde:

> En el momento de la muerte de Líber Arce, que fue el primer estudiante caído, nos encontramos más de seis personas filmando sin ton ni son, ni acuerdo previo. Cada uno sintió la necesidad de salir a la calle cuando las primeras barricadas previas a la muerte de Líber Arce, las luchas estudiantiles desatadas y los enfrentamientos con la policía, hasta el momento que cae el compañero.Y ahí, en el entierro, que es un acto político en el que participan más de 300.000 personas acompañando el féretro, nos encontramos filmando, pero así, sin ningún plan orgánico ni nada, 6 o 7 personas que algunas nos conocíamos pero que otros no nos conocíamos... Entonces llegamos a un acuerdo para hacer una película reuniendo los materiales que habíamos filmado entre todos[1].

El testimonio describe una práctica sobre la marcha que registró primero y pensó después cómo organizar lo filmado. Como señala Jean-Louis Comolli en relación al cine militante francés, se trata de revisar ese momento en el que «la huelga, la lucha se vuelven relato»[2]. En este artículo, señalaré este rasgo global del cine en el contexto uruguayo e hilaré experiencias en sintonía con los fenómenos

---

[1] «Una cinemateca para el tercer mundo. Entrevista a Eduardo Terra», *Cine Cubano* 63-65, La Habana, *ca*. 1970.

[2] J. L. Comolli, «El Espejo de dos caras», en G. Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002, p. 195.

estudiantiles del 68 en el mundo, como la del Grupo Experimental de Cine, GEC, de la Facultad de Arquitectura, o la del Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Universidad de la República, y también otras más arraigadas en una plataforma local con mayor tradición, como la formación en torno al semanario *Marcha*, su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969). De hecho, este ensayo podría pensarse como el intento de abordar las singularidades para el caso uruguayo de ese rasgo epocal que marcó un impulso a salir de la órbita de la experiencia privada y compartirla en una acción colectiva. Mi intención es contrarrestar la atención puesta en lo que ha quedado más en la superficie, como el acontecimiento de la creación de la C3m, y desprender el análisis de marcos rígidos que muchas veces nos separan de lo que fueron realmente estos colectivos. Es decir, tomar distancia de una lectura de las prácticas en clave solo ideológica y repensarlas en coexistencia con otras zonas menos «institucionalizadas» que permitan restaurar en la experiencia original de estas formaciones algo más que la militancia estrictamente política. Frente a los acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, *amateurs*, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como la violencia de los enfrentamientos callejeros y los estudiantes asesinados. Pero se trató de un momento que se hizo eco también de otra respuesta global: la desmitificación de la misma idea del cine, de los medios de comunicación y producción. La pregunta central, entonces, sería dónde mirar en el caso uruguayo para entender la singularidad local en torno al 68 y en qué aspectos hacer hincapié.

La respuesta a esta cuestión no es sencilla y este trabajo esboza líneas para contribuir a su discusión al focalizar en el impacto de nuevos imaginarios de lucha la presencia de una fuerte cultura de la cooperación, y los terrenos institucionales, que tanto en la universidad como fuera de ella, oficiaron como espacios clave para el entendimiento de estos procesos. En un medio donde pocos conocían la técnica del cine, era imprescindible el intercambio de conocimiento, por lo que fue necesario crear instancias alternativas e improvisadas de formación. Dentro de la tradición de una cultura cinematográfica centrada en la crítica y la exhibición, por un lado, y en el cine *amateur*; por otro, las prácticas en torno al 68 pueden imagi-

narse como remolinos que revuelven ambas dimensiones. Algunos crecerán lentamente y otros levantarán gran polvareda en poco tiempo absorbiendo torbellinos más pequeños.

Tensiones y desvíos en las instituciones

Probablemente el paradigma cinematográfico en torno al 68 uruguayo sea *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) junto al cortometraje más radical, *Líber Arce liberarse* (Departamento de Cine de *Marcha*, 1969). Pero así como Claudia Gilman afirma que no hay que atrasar tanto el reloj hasta el 68 para buscar la hora revolucionaria en América Latina[3], en el cine uruguayo sucede algo similar. Desde temprano, Ugo Ulive, con su cortometraje *Como el Uruguay no hay* (1960), busca concientizar e involucrar al espectador en la acción política y en su transformación radical. Mediante un *collage* de animaciones, material de archivo y un montaje sonoro de contrapunto, Ulive ataca la política tradicional tanto de izquierda como de derecha y expone las contradicciones de un pilar de la identidad nacional: la famosa democracia uruguaya. Nótese que estamos en 1960 y mientras la voz *over* presenta a Montevideo como «una pequeña ciudad agitada», las imágenes muestran un escenario tensionado con protestas sociales y un espacio urbano politizado con la presencia de la policía montada. Si bien su estética de vanguardia y su estilo satírico llevaron a Mario Handler a afirmar que «nadie había visto jamás algo igual»[4], la memoria de *Como el Uruguay no hay*, antes de ocupar un lugar en la crítica histórica por su valor estético y su discurso contrahegemónico, se ha mantenido atada al evento de su censura cuando la Comisión del IV Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) lo eliminó del certamen de 1960[5]. En esa

---

[3] C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012, p. 38.

[4] M. Handler, «Empezando Cuesta Arriba», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, 1991, p. 57.

[5] Véase el capítulo «Como el Uruguay no hay», en M. Martínez Carril, *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo, Irrupciones grupo editor, 2013.

misma edición del Festival y en la categoría de cine científico, el jurado premió al cortometraje realizado por el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, ICUR, que mostraba el acoplamiento de escorpiones, una hazaña cinematográfica a nivel mundial llevada a cabo por Plácido Añón[6]. Siete años más tarde, otra película muy diferente del ICUR, *Elecciones* (Handler y Ulive, 1967) será censurada por la Comisión del VII Festival. Tanto el cambio radical en la línea de producción del Instituto de la Universidad como la tensión política que instaló la censura en un evento como el del SODRE, nos llevarán a desentrañar las grietas que se abrían en dos instituciones tradicionales de la cultura del cine en el país.

A través de dos espacios públicos, Uruguay había reflejado la tendencia regional señalada por Paranaguá, en la que la participación del Estado en la cinematografía se legitimó en su valor pedagógico[7]. Por un lado, en 1943, se creó el Departamento de Cine Arte del SODRE y, en 1954, se iniciaron los Festivales de Cine Documental y Experimental que continuarían hasta 1971. Estos Festivales constituyeron una plataforma regional de difusión e intercambio que reunió a figuras internacionales, como John Grierson y Norman Mc Laren, y a exponentes del nuevo cine regional como Fernando Birri y Nelson Pereira dos Santos[8]. Si como explica Paranaguá, «los cineastas con una mirada renovada fueron inicialmente espectadores con una percepción distinta»[9], en Uruguay esa renovación tuvo un impulso decisivo con la actividad del SODRE y la difusión de la nueva cinematografía regional. El distribuidor y productor uruguayo Walter Achugar recuerda que el estreno en Montevideo de *Tire dié* (1958-1960) le abrió los ojos «a las condiciones sociales en América Latina de las que nunca antes

---

[6] *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis* (ICUR, 1959).

[7] P. A. Paranaguá, «Origen, evolución y problema», en P. A. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003a, p. 27.

[8] Véase M. Amieva, «El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971», *33 Cines* 2, 2010, pp. 6-29.

[9] P. A. Paranaguá, *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003b, p. 171.

había tenido conciencia»[10]. Handler también reconoce el efecto revelador de este cine: «nos dimos cuenta que en rincones muy distantes del continente, la gente estaba llevando a cabo proyectos únicos y sin embargo, muy parecidos»[11]. Por otro lado, a fines de 1950 surgió el ICUR (1950-1973) que desarrolló la práctica fílmica para registrar e investigar fenómenos naturales y biológicos. Títulos como *Vida de Termites* (1951) o *Lucha contra la tuberculosis* (1951) formaron parte de las primeras producciones de corte más *amateur* que fueron profesionalizándose con la experimentación en macrocinematografía y el trabajo de P. Añón[12]. Al ICUR ingresó Mario Handler en 1963 y es ahí donde se formó en la cinematografía científica y obtuvo una beca para estudiar en Europa. Al volver a Uruguay con dos cortometrajes realizados, Handler redirigió su proyecto hacia el documental social. Esta nueva dirección se materializó en lo que Isabel Wschebor señala como una ruptura en la frontera tradicional entre «cine y producción de conocimiento» en la que los equipos del ICUR «avanzaron en otros campos de observación fuera de las paredes del laboratorio universitario»[13].

De acuerdo con Wschebor, los cortometrajes de Handler como *Cañeros* (1965), sobre la movilización de los trabajadores del gremio de la caña de azúcar desde Bella Unión a Montevideo del año 1965, o *El entierro de la Universidad* (1967), que registra una protesta estudiantil del año 65, ejemplificaron este giro. Pero, sin duda, los documentales *Carlos: cine retrato de un caminante* (Handler, 1965) y *Elecciones* fueron los exponentes más notables del viraje hacia un cine comprometido con la realidad social. Con *Carlos...*, Handler acercó al espectador a una nueva subjetividad al sustituir la clásica voz *over* guía por la del protagonista, un marginal de la calle –«bichicome»– que introducía una nueva narrativa de la crisis que atravesaba el país.

---

[10] W. Achugar, «Usar el cine para hacer cine», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, 1991, p. 282.

[11] M. Handler, «Empezando Cuesta Arriba», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, 1991, p. 56.

[12] I. Wschebor, «Del documento al documental uruguayo», *Revista Faro* 14, 2011, [http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76], consultado el 4 de julio de 2013.

[13] *Ibid*.

Si bien *Carlos...* generó controversia por su presupuesto y por transgredir la temática tradicional del ICUR[14], la buena recepción de la crítica le permitió a Handler realizar junto con Ulive otro proyecto subvencionado por el mismo instituto[15]: una película sobre las elecciones uruguayas de 1966. En el estilo observacional paradigmático del documental moderno de la época y mediante un relato centrado en dos candidatos menores de los partidos tradicionales Blanco y Colorado, *Elecciones* ilustra las prácticas clientelísticas y rituales que se activan en tiempos electorales: actos, discursos, reuniones en clubes políticos, reparto de ropas y carne a la parrilla a cambio de votos. Al igual que *Como el Uruguay no hay*, la memoria de *Elecciones* –como anticipé– está ligada a su censura y a la polémica desatada antes de su estreno, cuando la Universidad la retuvo para decidir en qué condiciones institucionales exhibirla[16]. Tanto la literatura *mainstream* del cine latinoamericano como la crítica histórica del cine uruguayo ponen atención en *Carlos* y *Elecciones* en relación a la consagración de Handler como cineasta –a través de premiaciones en los festivales– o para señalar la integración de Uruguay al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Aunque también establece un vínculo directo con las prácticas de los años venideros, en particular con la C3m, Wschebor reubica estas películas en un corpus y una tradición institucional que las precede: es desde ahí que la historiadora visibiliza la ruptura que significó la aparición de estos documentales.

---

[14] *Ibid*.

[15] En 1965, *Carlos* recibió el primer premio en la categoría Documental en el Primer Festival Internacional del Cono Sur organizado por el Instituto General Electric de Montevideo y fue elegida Mejor Película Nacional de ese mismo año por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay. Obtuvo una mención en el Encuentro Cinematográfico de Viña del Mar de 1966 y fue exhibida en el IX Festival de Cine de *Marcha*.

[16] Mientras el Consejo Directivo Central de la Universidad debatía el grado de institucionalidad que debía investir la película, la noticia se filtró en la prensa y dio rienda suelta a una serie de especulaciones en torno a la infiltración comunista y las sospechosas estadías de Handler en Checoslovaquia así como sobre los años previos de Ulive en Cuba.

Según Wschebor, la práctica de Handler provocó una tensión que fue en aumento, una «escalada de conflictos internos» que llevarían al ICUR a esa frecuente encrucijada epocal que vivieron las instituciones regionales[17]. Es tras *Elecciones* que la confrontación latente tendrá su resolución con la suspensión de Handler y un sumario iniciado por el director del Instituto[18]. La rigidez del marco institucional funcionó como un dique que desvió la trayectoria de Handler por otros caminos. Vistos en retrospectiva, los desplazamientos que enfrentó la lógica productiva del ICUR constituyen la punta del hilo de un proyecto que, al quedar huérfano de un espacio institucional oficial, jugará un rol central en otros entramados del periodo. Hasta ese momento, los espacios públicos habían marcado una dinámica donde, como señala el crítico Osvaldo Saratsola en 1966,

> hay que esperar los concursos bianuales del SODRE para que tenga algún volumen la producción y para que la posiblidad de ganar un par de premios permita gastos prohibitivos a los realizadores, que sólo un par de personas conectadas con el ICUR pueden filmar hoy con cierta comodidad, que el resto está condenado a rodar en las peores condiciones y con poca chance de éxito[19].

En el mismo sentido, un informe de 1967 sobre el cine nacional ponía en primer plano la permantente discontinuidad que caracterizó la producción independiente del periodo: dos horas en 1964, dos horas y media en 1965, y una hora en 1966, sin contar los noticiarios, publicidad, o trabajos científicos[20].

---

[17] I. Wschebor, «Cine y Universidad en la crisis de la democracia 1960-1973», *Revista Encuentros Uruguayos* 1, 2013, pp. 50-84.

[18] *Ibid*.

[19] *El Popular*, 14 de diciembre de 1966, p. 6.

[20] W. Achugar, W. Dassori, M. Handler y J. Wainer, «Informe Presentado al 5º Festival Cinematográfico de Viña del Mar. El cine en Uruguay», *Cine Cubano*, 42-43-44, 1967, pp. 164-165.

Rupturas y nuevos imaginarios de lucha

Al comentar el momento en que *Elecciones* fue rechazado en el certamen del SODRE, el crítico Manuel Martínez Carril señalaba en el diario *La mañana* que los gritos de los realizadores contra los responsables del evento hacían del Festival «el primero que se aproxima a los desórdenes y protestas que en Cannes o Venecia son la sal y la vida de todo encuentro internacional»[21]. Es que en 1967, la cultura cinematográfica local se ponía a tono con el crecientemente caldeado clima de los festivales internacionales que, como se sabe, estallarían al año siguiente. Y no solo me refiero a lo ocurrido con el SODRE. Meses después del caso *Elecciones*, se produce una ruptura fundamental con el giro que toman los Festivales de Cine de *Marcha*. Introducir aquí la relevancia del semanario *Marcha* (1939-1974) llevaría más espacio, pero basta con describirla como una plataforma que excedió la dimensión periodística; una lectura obligada para una generación, pionera en el debate crítico cultural y político latinoamericano que reunió a un grupo de intelectuales brillantes. Marta Traba lo tradujo gráficamente cuando expresó que escribir en *Marcha*, para ella y sus compañeros de América Latina, era «como sacar la cédula de identidad que corresponde»[22]. Desde 1957, el semanario celebraba el cine de calidad –principalmente de origen europeo y norteamericano– con una selección de fragmentos de las mejores películas elegidas por la crítica. Años más tarde, Hugo Alfaro, redactor responsable de *Marcha* y director del evento, explicaba que en 1967 el festival había optado por una «ruptura con el engranaje», un gesto que significó decir «¡basta! a la promoción –desde las salas donde el Festival se exhibía– de los filmes que no reflejen de alguna manera la lucha por la liberación del Tercer Mundo»[23]. En esa línea, y con el trabajo de Walter Achugar como productor y distribuidor, el X Festival de *Marcha* arrancó a la 1 de la madrugada y se extendió hasta casi las 5 de la mañana con el siguiente programa: *Vuelve África* (Lionel Rogosin, 1959, fragmento),

[21] Citado en M. Amieva, *op. cit.*, p. 19.
[22] *Marcha*, 3 de octubre de 1969, p. 16.
[23] *Marcha*, 27 de diciembre de 1968, p. 31.

*Dios y el Diablo en la tierra del Sol (*Glauber Rocha, 1964, fragmento), *El fascismo corriente* (Mijail Romm, 1965, fragmento), *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, 1965), *El Cielo*, *la tierra* (Joris Ivens, 1965), las películas de Jean Pierre Sergent y Bruno Muel *Río Chiquito* (1965) y *Camilo Torres* (1965), *La Tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1965), *The Brig* (Jonas Mekas, 1965, fragmento), *Elecciones* (fragmento), *El hombre que ríe* (Gerhard Scheumann y Walter Heynowski, 1966, fragmento), *Now* (Santiago Álvarez, 1966), *El tiempo del Saltamonte* (Peter Gessner, 1966), *Por la vida contra la guerra* (Hilary Harris y Les Hurwitz, 1967) y *Batouk* (Carlos Páez Vilaró, 1967)[24].

Este X Festival se repitió ese año en el cine Renacimiento con menos títulos y algunas variaciones que destacaban la tendencia latinoamericanista, como la incorporación de *Revolución* (Sanjinés, 1963), *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea, 1961) y las películas de Santiago Álvarez *Cerro Pelado* y *Fidel Castro lee la carta de despedida del Che Guevara*[25]. En 1968 el XI Festival de *Marcha* continúa con la misma orientación política de su programación pero esta vez se repite más veces durante el año y exhibe fragmentos y títulos completos como *Vidas Secas* (Nelson Pereira Dos Santos, 1963), *La Batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966, fragmento), *Nossa Terra* (Mario Marret, 1966), *Pozo muerto* (Carlos Rebolledo, 1967), *Laos*, *la guerra olvidada* (Santiago Álvarez, 1967), *Ollas Populares de Tucumán* (Gerardo Vallejo, 1967), *La sexta cara del Pentágono* (François Reichenbach, Chris Marker, 1968) y *Paralelo 17* (Ivens, 1968). Podríamos pensar que esta agrupación de nuevos títulos tuvo un efecto particular, reflexivo en el espectador. De hecho, es posible identificar

---

[24] *Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 24.

[25] De acuerdo con el texto escrito por Alfaro en la tapa del disco *Canciones del Festival de Marcha*, luego de tres semanas en Montevideo, el X Festival viaja al interior del país durante tres meses y visita veinte ciudades y pueblos con un programa integrado por siete films, la mayoría latinoamericanos. La crónica de *Marcha* menciona las solicitudes para llevar el Festival a Salto, Florida, Minas, Rocha, Ombúes de Lavalle, Tacuarembó y Carmelo (*Marcha*, 11 de agosto de 1967, p. 27). En 1968 también se organiza «la vuelta del Uruguay» del XI Festival con funciones en Rocha, San Carlos, Florida, Tacuarembó, Paysandú, San José, Maldonado, Canelones, Durazno, Mercedes y Paso de los Toros. (*Marcha*, 15 de noviembre de 1968, p. 26 y *Marcha*, 29 de noviembre de 1968, p. 26).

aquí otra ruptura más allá de la mencionada en torno a la política del Festival. En su estudio sobre la práctica en Europa de exhibición y programación del cine *avant-garde* de los años veinte y treinta, Malte Hagener pone atención en cómo el público de ese momento se veía obligado a cuestionarse «qué constituía el denominador común si esa diversidad de películas podían combinarse en un programa»[26]. Para la autora, existía un montaje externo donde la naturaleza confrontativa del cine *avant-garde* «era menos un efecto de un solo film que el de la confrontación entre diferentes títulos»[27]. En el caso de los nuevos Festivales de *Marcha*, es justamente ese montaje externo más que los títulos individuales el que enfrentó al espectador con un común denominador que reemplazaba al cine de calidad. El binomio tradicional de un cine-arte versus un cine-comercial se modificó con una tercera categoría marcada por el signo ideológico de las cinematografías cuyo valor estético, aunque nunca renegado, quedó en un segundo plano. Entonces, si los cineclubes locales ya ofrecían un circuito alternativo al comercial, el espectador-lector tenía claro que la práctica de los Festivales de *Marcha* significaba otra cosa y que su agenda no se reducía a una criterio artístico.

Claro que no solo fue la programación sino también los paratextos los que enfatizaron el cambio de ese común denominador. Así describía Alfaro la tradición que se abandonaba:

> Era el Festival de la Buena conciencia, y de la coexistencia [...] una cierta ceguera, una especie de colonialismo mental puede imputársenos. ¿Qué sentido tenía el que nosotros, públicos de un país corroído hasta el tuétano por el subdesarrollo, nos extasiáramos ante los lujosos productos de la sociedad de la abundancia y el consumo?[28].

La angustia existencial de las películas de Bergman y Antonioni no les quitaba su «carácter de artículo suntuario», agregaba

---

[26] M. Hagener, «Programming Attractions: *Avant-Garde* Exhibition Practice in the 1920 and 1930», en W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, p. 270.

[27] *Ibid*.

[28] *Marcha*, 12 de marzo, de 1967, p. 26.

Alfaro[29]. De igual modo, la retórica del semanario atacó el sistema de distribución mediante una visión de contraste y oposición: mientras un cine comercial «busca desinformar y adormecer a las gentes», *Marcha* y su Festival llaman a encontrar «la manera de que lleguen al público los documentos que los demás ocultan o deforman»[30]. Asimismo, al difundir un repertorio de paisajes y narrativas protagonizados por los «nuevos» sujetos de la historia (negros, estudiantes, pueblos del Tercer Mundo[31]), las funciones de *Marcha* configuraron ámbitos mediadores para la interpretación y significación –entre la militancia cultural y política asistente– de las nociones que circulaban en los discursos epocales y militantes en torno, por ejemplo, del tercermundismo. Como señalé en otro lugar, este marco cinematográfico permitía al público reafirmar el antagonismo con el primer mundo y arraigar su posición político-ideológica en un abanico de realidades más amplio[32]. Y si hubo un cine que difundió ese imaginario tercermundista en la programación del Festival, ese fue el cubano. La cinematografía de la isla, señalaba Alfaro, era portadora de una «carga generadora de estímulos revolucionarios» ya que «los noticieros del ICAIC son removedores y ofrecen una enseñanaza invalorable a los jóvenes cineístas del Tercer Mundo»[33]. De este modo, no habría que subestimar el rol que tuvo el cine en la órbita de *Marcha* en definir qué era el Tercer Mundo o qué significaba luchar contra el imperialismo.

En su trabajo sobre la imaginación política en torno al antiimperialismo en el Cono Sur, Aldo Marchesi toma la idea de Benedict Anderson sobre la Nación como *comunidad imaginada* para señalar que «la noción de antiimperialismo podría ser concebida como una suerte de extensión de la idea de nación» en tanto implica imaginar una comunidad que la trasciende. Marchesi explica:

---

[29] *Ibid*.

[30] *Marcha*, 27 de diciembre de 1968, p. 31.

[31] Como lo expresa F. Jameson en *Periodizar los 60*, Córdoba, Alción, 1997, p. 20.

[32] C. Lacruz, «La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay», en O. Cabezas Villalobos y E. Ansa Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago, LOM Ediciones/Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39.

[33] H. Alfaro, *Ver para querer*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, p. 134.

«Aunque los discursos antiimperialistas se dieron en escenarios nacionales, en la mayoría de los casos implicaron un sentimiento de pertenencia a una comunidad más amplia que se construía en oposición al imperio»[34]. La práctica cinematográfica de *Marcha* se hizo eco de esta noción de comunidad y de la observación que hace Marchesi cuando señala que las fronteras entre los «antiimperialistas» y los «imperialistas» no eran territoriales sino políticas. En 1969, la crónica del programa del Cine Club de *Marcha* señaló que la guerra contra el imperialismo se traducía en «una profunda unidad – más allá de las diferencias del carácter nacional, de las geografías» en la que «Latinoamérica y Asia; Argentina y Vietnam enfrentan al mismo enemigo»[35]. Al mismo tiempo, es importante recordar que este proceso se desarrolla en paralelo y muchas veces en diálogo con lo que ocurre en otras zonas de la producción cultural. Estos cines aparecieron en el marco de un *boom* editorial que en 1968 llegó a su más alto nivel con los títulos de *Alfa*, *Arca*, *Banda Oriental* y las colecciones de *Enciclopedia Uruguaya*, *Capítulo Oriental*, *Nuestra tierra*[36]. Y como si fuera poco, el semanario desarrolla nuevos proyectos editoriales, como la publicación de *Cuadernos de Marcha*, cuya circulación puede entenderse como otra práctica promotora de las perspectivas izquierdistas, tercermundistas o antiimperialistas. Con lo dicho, podemos imaginar un espacio en el que se propaga un nuevo canon cinematográfico y una cinefilia tercermundista que, en su mayor parte, reproducía relatos de resistencia y revolución, discursos que alimentaron una subjetividad de izquierda y una atmósfera de optimismo. Pero frente a esto, convendría retomar la precaución de Fredric Jameson y repensar hasta qué punto el cine en ese ámbito promovió una simplificación imaginaria del Tercer Mundo, «como un momento en el cual, en todo el globo, las cadenas y los grilletes

---

[34] A. Marchesi, «Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta», *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 1, vol 17, [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=115], consultado el 20 de abril de 2014.

[35] *Marcha*, 6 de junio, 1969, p. 27.

[36] Véase Y. Trochon, «La Galaxia Gutenberg en Uruguay», en *Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011, pp. 335-342.

del imperialismo clásico eran desechados en una incitante ola de "guerras de liberación nacional"»[37].

Iniciativas y transformaciones

Al igual que en otros casos internacionales, las iniciativas de *Marcha* en torno al cine no se limitaron a un cambio en la programación. En un contexto de crecimiento de la industria discográfica y con el auge de la canción de protesta, *Marcha* lanzó el disco *Canciones del Festival de Marcha* cuyo cometido, según Alfaro, era extender con su música la temporalidad del Festival una vez que este se había terminado[38]. Por otra parte, con recursos del Festival, el semanario se convierte en coproductor de *Me gustan los estudiantes* y financia su finalización. El cortometraje, que participaría de la muestra de Mérida y de Leipzig del 68, mostraba los enfrentamientos callejeros desatados en Montevideo un año antes, tras las manifestaciones contra la presencia de Lyndon Johnson en la Conferencia de la OEA en Punta del Este. Imágenes en silencio del encuentro se alternan con los enfrentamientos entre los estudiantes y la policía musicalizadas con la canción *Me gustan los estudiantes* de Violeta Parra, interpretada por Daniel Viglietti y otra pieza original de este último, *Vamos estudiantes*. En este ejemplo paradigmático del encuentro entre cine y canción de protesta, la letra imponía la perspectiva estudiantil mientras el ritmo y la voz de Viglietti marcaban un *crescendo* dramático: «Sobre el aire oscuro vamos a vencer, andamos formando un amanecer, un amanecer, un amanecer». Pero, como otro resultado de ese montaje externo del programa del Festival, al proyectar *Paralelo 17* (Ivens, 1968), *Ollas Populares de Tucumán* (Vallejo, 1967) y cerrar la función con *Me gustan los Estudiantes*[39], el contexto de los enfrentamientos en Montevideo

---

[37] F. Jameson, *Periodizar los 60*, *op. cit.*, p. 30.

[38] Texto de Alfaro en tapa del disco *Canciones del Festival de Marcha*. Ediciones Marcha-Renacimiento. Dirección Técnica y Armado de la Grabación: Conrado Silva y Jorge Larrosa. Impreso por Signo / Morales.

[39] Incluía además *Laos, la guerra olvidada* y *Vidas Secas*. Véase en *Marcha*, 26 de julio, 1968, p. 25.

adquiría otra dimensión: Uruguay pasaba a ser escenario activo y participante de la lucha contra el imperialismo. De hecho, podríamos pensar la aparición de *Me gustan los estudiantes* como un momento –del cine uruguayo, del movimiento estudiantil, del Uruguay– de legitimación y de pertenencia simbólica a esa comunidad antiimperialista a la que se refiere Marchesi.

Piénsese en otro programa del Festival que, al finalizar el mes de julio del 68, abre la exhibición con un film como *La sexta cara del Pentágono* y en mitad de la función proyecta *Me gusta los estudiantes*. En la primera, vemos la masiva protesta contra Vietnam en octubre de 1967 y esa «acción directa» a la que llama la organización de la marcha, las imágenes del combate de los estudiantes contra la policía frente al Mausoleo de Lincoln, el rostro y los homenajes al Che Guevara recién asesinado, el vértigo del movimiento de la cámara hacia el piso mientras corre el camarógrafo. Y en medio de la función aparece este cortometraje nacional participando de la contrainformación que emprenden cineastas en todo el mundo para resignificar las interpretaciones de las protestas según los medios norteamericanos, la televisión gaullista o la uruguaya. Pero aún más notable es que un mes y medio después –en setiembre de 1968– acompasando el intenso ritmo de la producción fílmica de denuncia, el semanario llama a la función de esa noche «El Festival de los estudiantes» e incorpora a su programa *Epopeya Estudiantil* (Cuba, 1960) y en «primicia absoluta para Sudamérica», *Testimonio de una agresión* (México, 1968, *cameramen* anónimos) que exponía los enfrentamientos estudiantiles sucedidos en México un mes antes. Gracias a estos dos títulos, anuncia *Marcha*, el programa mostraba que el sentido «de la rebelión estudiantil es el mismo» en las tres Américas y que el panorama es uniforme: «los estudiantes batiéndose por la libertad en todos los frentes»[40].

Así como *Me gustan los estudiantes* abrazó las posibilidades del registro fílmico como testimonio, también reivindicó la postura radical

[40] Además de los dos títuos mencionados, el programa completo de «El festival de los Estudiantes» incluyó *Paralelo 17*, *La sexta cara del Pentágono*, *Laos, la Guerra Olvidada*, *Ollas populares en Tucumán*, *Now!*, *Me gustan los Estudiantes* (*Marcha*, 13 de setiembre de 1968, p. 11).

del combate callejero. En su estudio sobre el 68 uruguayo, Vania Markarian explica que tanto las manifestaciones «relámpago» como las pedreadas y volcado de vehículos, fueron innovaciones juveniles que impusieron un universo cultural ajeno a las tradicionales formas de protesta de otras generaciones del movimiento estudiantil[41]. Este rasgo se desplegó tanto en la pantalla como fuera de ella cuando el público se reconoció a sí mismo e improvisó una protesta en la plaza luego de su proyección[42]. Pero hay más en torno a esa nueva actitud juvenil, en sintonía con lo ocurrido en el circuito de festivales internacionales en esa coyuntura. Las crónicas de *Marcha* son elocuentes en la construcción del tópico *generacional*: el Festival del 68 marcaba una diferencia histórica con el año anterior por haber sido «tomado por asalto por los jóvenes (abrumadora mayoría de espectadores de entre 17 y 22 años) que impusieron en la sala un clima de receptividad y participación, incomparablemente mayor»[43]. En el local del semanario se vivía «un incesante desfile de jóvenes» en busca de entradas, tanto así que «el poder joven decidirá cuándo se agotan». Este público «aplaudió a telón abierto» y «expresó a viva voz su impaciencia, ante algún contratiempo en la proyección; ovacionó estruendosamente el film de Mario Handler, y los más decididos entonaron junto con Lena Horne la envolvente canción de *Now*»[44]. En los años siguientes, Alfaro subrayará el rasgo generacional al referirse a los espectadores de las giras del Festival en el interior del país, al mencionar la respuesta al llamado del Cine Club de *Marcha*»[45] o al hablar del público «netamente juvenil» de la función inaugural de la C3m[46]. De este modo, si retomamos la reflexión sobre la experiencia del espectador, ahora pensando en la relación de los jóvenes y los títulos de *Marcha*, también resulta notable el flujo de estímulos de desafío a la autoridad que encontraron en los films mundiales proyectados en las funciones del semanario. Tras el éxito de los Festivales del 68,

---

[41] V. Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2012, p. 54.

[42] H. Concari, *Mario Handler: retrato de un caminante*, Montevideo, Trilce, 2012, p. 58.

[43] *Marcha*, 2 de agosto, 1968, p. 20.

[44] *Ibid*.

[45] *Marcha*, 25 de abril, 1969, p. 27.

[46] *Marcha*, 14 de noviembre, 1969, p. 14.

las capacidades ligadas al cine se potenciaron mediante un llamado al intercambio que articuló esfuerzos aislados en torno a *Marcha*. Y es aquí donde es posible ver cómo la ruptura en la tradición del festival fue inaugural: abrió un espacio y un proceso que cobrarán gran intensidad en un corto tiempo.

En julio del 68 comenzó el XI festival, se lanzó el disco, y en setiembre se creó el Departamento de Cine de *Marcha* que se propuso elaborar un noticiero. En mayo de 1969, con el estreno de la primera parte de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Pino Solanas, 1968) se inauguró el Cine Club del Departamento de Cine de *Marcha* («CCDC de M») que en su programación semanal continuó desplegando ese montaje externo del Festival y consolidó el grupo que pasaría a crear en noviembre la autónoma C3m[47]. Entender la incorporación en *Marcha* de nuevas prácticas cinematográficas implica tomar en cuenta el terreno que las recibe: un espacio donde el discurso preexistente y radicalizado del semanario así como los cambios en el paradigma de su crítica literaria, sembraron un entusiasmo que abrazará la llegada de estos nuevos cines[48]. En este sentido, es relevante el papel que está jugando la experiencia previa que acarrean quienes lideran la formación en torno a *Marcha* –lo cual evidencia que el proceso trasciende lo generacional–, pero ahora reformulada con los encuentros de primera mano que ellos mismos vivencian con el fenómeno de protesta en el mundo. En el mismo 1968, por ejemplo, Achugar viajó a Europa y vivió en París la confrontación entre estudiantes y policías, vio a Jean-Luc Godard colgado de una cortina clausurando el festival de Cannes y participó de la revuelta callejera que ocasionó el estreno de *La hora*

---

[47] En los meses de vida del Cine Club, se organizó una retrospectiva de Santiago Álvarez, un programa especial sobre el documental cubano, un programa de cine nacional con debate incluido. Se exhibieron títulos como *I pugni in tasca* (Marco Bellocchio, 1965), *Memória do cangaço* (Paul Gil Soares, 1965), *Nossa escola do samba* (Manuel Horácio Giménez,1965), *Hijos e Hijas* (Jerry Stoll, 1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), entre otros.

[48] Sobre el giro de *Marcha* en el discurso cultural y su relación con la programación del Festival, véase C. Lacruz, «La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay» en O. Cabezas Villalobos y A. Ansa Goicoechea, *op. cit*.

de los hornos en la Muestra de Pesaro[49]. Al recordar estas experiencias, Achugar dirá que: «En todas partes, el cine parecía estar al frente de esas fuerzas que clamaban por un nuevo orden social»[50]. De la misma manera se podrían mencionar las vivencias de José Wainer, crítico de *Marcha*, que es jurado en los festivales latinoamericanos, la experiencia del mismo Handler en Viña y Mérida, o la de Alfaro en el Congreso Cultural de La Habana y el encuentro en San Pablo sobre cine y televisión en América Latina que organiza Unesco en 1968[51]. Con esto quiero decir que el rol que jugaron estas figuras debe entenderse más allá de sus trayectorias profesionales ahora reunidas. Sus vivencias contemporáneas contribuyeron a establecer una sensación dominante dentro del espacio de *Marcha* en relación a la función del cine y su potencial en un contexto como Uruguay. De algún modo, es esa dimensión subjetiva de lo epocal, eso que Gilman señala como «la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura»[52].

El trabajo común

En su trabajo sobre el poder del relato, Eric Selbin señala que «la resistencia, la rebelión y la revolución empiezan a ser posibles cuando la gente articula relatos convincentes que proporcionan, a quienes están ansiosos por cambiar las condiciones ideológicas y materiales de su mundo, la creencia de que es posible lograr tal transformación, la energía para emprenderla, y en algunos casos incluso la táctica y la estrategia a implementar»[53]. Las reflexiones de

---

[49] W. Achugar, «Usar el cine para hacer cine», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, 1991, p. 289.

[50] *Ibid*.

[51] Véase en H. Alfaro, *Ver para querer*, Montevideo, Biblioteca de Marcha, 1970, pp. 135-145.

[52] C. Gilman, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012, p. 33.

[53] E. Selbin, *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia*, Buenos Aires, Interzona, 2012, p. 109.

Selbin permiten imaginar que las futuras adhesiones y el crecimiento general del grupo de *Marcha* implicaron una reunión de sujetos en torno a un «relato dominante y portador de autoridad» que proponía un modo revolucionario de entender y hacer cine para concientizar, contrainformar. Incluso podríamos decir que es un relato que se procesa en una experiencia casi cotidiana de ver y hacer cine. Hasta el cierre del Cine Club, el semanario divulgó con cada número una suerte de bitácora de sus actividades que dejó en evidencia el dinamismo de ese proceso caracterizado por impulsos e iniciativas decididas sobre la marcha. Ya en el 68, cuando se creó el Departamento de Cine, Alfaro aclaraba: «No tuvo tiempo aún, el Departamento de Cine de *Marcha* (y confiamos que nunca lo tendrá), de redactar una declaración de principios, o algo así. Pero ya se sabe que no va a filmar puestas de sol ni reflejos de luz sobre las olas»[54]. Para transitar «del festival "artístico" al "combativo" y "del festival exhibidor" al que produce además de exhibir»[55], las puertas se abrían:

> Esta es una obra colectiva. Serán llamados a colaborar en ella los que, sintiéndose identificados con el propósito, tengan la capacidad mínima; otros, que carecen de ésta pero que quieren adquirirla porque ven en la cámara un arma que hay que usar, vendrán a aprender y colaborar en la película del año próximo[56].

Al año siguiente, la actividad del Cine Club se pensó de modo tal de financiar un noticiero: parte de la cuota de los socios estaría destinada a la elaboración de un cortometraje mensual de unos 5 u 8 minutos. Esto significó un plan de producción de dependencia mutua, donde por primera vez, señalaba Handler, «tendremos cine nacional necesitado, pedido y pagado totalmente por el público»[57]. Un esquema que también puede traducirse como alcanzar la utopía del control directo de un medio de comunicación alternativo con sus medios de

---

[54] *Marcha*, 20 de setiembre, 1968. p. 27.
[55] *Ibid.*
[56] *Ibid*.
[57] *Marcha*, 18 de abril, 1969, p. 27.

producción. Y desde las páginas del semanario se pensó, incluso, en las posibilidades de ofrecer, de construir un «cine nacional».

Sin llegar a elaborar discursos y estrategias formales, sistemáticas en torno a estos temas al estilo de las reflexiones de los manifiestos regionales del periodo, se esbozaron ideas, muchas veces sueltas, menos formalizadas, en un proceso que desde el inicio se percibió como de aprendizaje, donde la originalidad creativa ocupó un lugar programático destacado. Con el trabajo del Departamento de Cine, afirmaba Handler, «destruiremos muchos esquemas expresivos y tecnológicos impuestos por el neocolonialismo» con el fin de vencer «la timidez creativa, nuestra resistencia a abandonar la teta parisina o neoyorquina o incluso cubana o argentina»[58]. Pero tal vez uno de los aspectos más significativos de esa experiencia fue la importancia y urgencia asignadas a la promoción de un intercambio colaborativo. Una nota reconocía obras valiosas en las películas nacionales del pasado, pero aclaraba que eran «esfuerzos individuales, acaso meritorios pero aislados, a partir de cada uno de los cuales siempre fue preciso volver a fojas cero» [59]. Como contrapartida a esta tendencia, el Cine Club proponía un cine basado en el trabajo colectivo, una tarea para la que era clave formar un equipo. La puntuación de la escritura de Handler lo deja claro: «Pero en un año, no tendremos sólo el noticiero. Tendremos gente. Y eso es fundamental»[60]. En paralelo, la transición implicaba terminar con «el mito del "Director de Cine", que medita en la penumbra (para que nadie aprenda de su oficio)»[61]. Estas crónicas de *Marcha* dan cuenta de un proceso no solo marcado por el debate político, sino también –y por momentos fundamentalmente– por la cooperación. El propio semanario insistió en este dinamismo construyendo escenas que daban cuenta del carácter positivo del espíritu colaborativo, del pasaje de lo individual a lo colectivo. Una nota dedicada al comienzo de las inscripciones al Cine Club cuenta la llegada de una joven señora que «preguntó dónde podía asociarse al cine Club, se asoció, y después quiso saber cuándo empezaban las

[58] *Ibid.*
[59] *Marcha*, 25 de abril, 1969. p. 27.
[60] *Marcha*, 18 de abril ,1969, p. 27.
[61] *Marcha*, 11 de abril, 1969, p. 27.

clases para aprender a filmar –Tengo un bebé de 3 meses, dijo, pero con el otro brazo puedo calzar una cámara»[62]. Frente a los aspectos programáticos generalmente destacados en la reflexión sobre estas experiencias de militancia cultural y política, aquí interesa observar la presencia de significados y valores en torno al cine y la política que circulan y se procesan en estas prácticas cotidianas.

En este sentido, tanto la forma en que se expresaron y desarrollaron las iniciativas del Departamento de Cine de *Marcha* como sus resultados, ilustran el protagonismo de lo que Richard Sennett llama la fuerza de las «colaboraciones informales». Identificar esta fuerza como un agente central en la naturaleza y el devenir de este cine sesentista permite reponer en estas experiencias la informalidad de los vínculos que se tejieron, así como el bajo grado de institucionalización de estos espacios. Mediante ejemplos de diversas disciplinas, Sennett explora la relación entre la flexibilidad o la rigidez de los marcos de acción, las prácticas de intercambio y el estímulo a las habilidades para la cooperación[63]. Nótese cómo desde *Marcha*, las reglas para esta participación e intercambio fueron amplias y esbozadas sin una rigurosidad formal o un plan de acción definido, prescriptivo. Jóvenes atraídos por la idea del Cine Club ofrecían su cámara para que fuera usada o «rollos sin destino de lo que filmaron en soledad: uno la muerte de Recalde, otra la de Susana Pintos […] Hay una comezón por el intercambio […] la camaradería del trabajo en común hará fecunda la obra.»[64]. Y esto es pertinente al momento de contrarrestar la formalidad que evocan los nombres de estas experiencias en la órbita de *Marcha*. Más aún, es un camino que no tendrá retroceso: se avanza hacia terrenos cada vez más informales y flexibles. De hecho, los testimonios de miembros de la C3m que recoge la película de Lucía Jacob hacen hincapié en cómo la potencia de las relaciones informales fue la vía de ingreso a esta formación político-cultural. Ejemplo de ello es el relato de Alejandro Legaspi, quien narra cómo un día se armó una

---

[62] *Marcha*, 25 de abril, 1969, p. 27.

[63] R. Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2012.

[64] *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.

manifestación en la calle y el tomó la cámara y la filmó: «Despues lo revelé, el material estaba bien, no sabía qué hacer, fui y lo doné, se lo entregué a la cinemateca. Y ahí se fue creando un vínculo»[65]. Y hay más para reponer en este sentido. Con el fin de que los nuevos participantes sustituyeran al «navegante solitario» era necesario formarlos en el oficio pero insistiendo en que el cine no podía reducirse a una sola práctica. Por esta razón, al tiempo que Handler ofrecía clases de cámara, había que ampliar la difusión y formar un grupo de organizadores de funciones «que sepan desde instalar un proyector hasta dirigir discusiones, para que desde el principio los creadores estén pegados al público»[66].

Si bien Handler es generalmente considerado por la crítica como el cineasta uruguayo más importante de este periodo, su práctica docente y su rol como maestro –o gran artesano– de esta generación es igual de relevante. Con el anuncio del programa de junio del Cine Club, la crónica relata que «una rumorosa y juvenil invasión tuvimos el jueves 22 en el local de *Marcha*, viéndose de figurillas Mario Handler para oír y hacerse oír. Un centenar largo de socios del Cine Club asistieron a la reunión inaugural del Centro de Producción y Aprendizaje»[67]. En el espacio de *Marcha* tuvo continuidad ese ímpetu pedagógico que caracteriza su carrera profesional desde el ICUR y que tendrá otro fuerte impulso dentro de la C3m con las clases de cámara. Aunque en relación a otro contexto histórico y a la cooperación comunal, Sennett reflexiona sobre un proceso que merece ser evocado en este caso: la transformación de una competencia técnica con una experiencia social[68]. Me apropio de esta idea porque expresa con precisión una perspectiva valiosa a rescatar en la historiografía uruguaya

---

[65] L. Jacob, *Cinemateca del Tercer Mundo*, MJ producciones, Uruguay, 2011. La anécdota de Legaspi continúa: «Un día aparecieron los dos a preguntarme si quería trabajar en un documental que iban a hacer. Ese documental fue *La bandera que levantamos* y me proponían trabajar como camarógrafo. Para mí fue como si hubiera venido Coppola a invitarme a trabajar en una película. Y tuve esa primera experiencia con ellos que fue ese documental. Ese fue el inicio. A través de ese documental me relacioné de verdad.»

[66] *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.

[67] *Marcha*, 30 de mayo de 1969, p. 27.

[68] R. Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, *op. cit.*, p. 63.

–tanto en relación a abordajes de fines de los cincuenta como en las posteriores instancias de la década del ochenta– que pone en primer plano la dificultad de acceder a las habilidades y el conocimiento, una cuestión que como se verá también en otros casos más adelante, estuvo marcada en su mayoría por la presencia de «maestros», aficionados y *amateurs*, que socializaron los saberes de modo informal[69].

Los muertos: *Líber Arce liberarse*

Aunque breve, la práctica de realización de *Marcha* dio sus frutos. Si bien generalmente se la vincula a la Cinemateca, *Líber Arce liberarse* es una producción del Departamento de Cine de *Marcha*[70]. Este cortometraje mudo sobre el primer estudiante muerto del 68 se estrenó en la ceremonia inaugural de la C3m del 8 de noviembre de 1969 –y en presencia de Joris Ivens– junto con las películas de Álvarez *L.B.J.* y *79 primaveras*, entre otras. Días después de su estreno en Montevideo, *Líber Arce...* obtendría el premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig por su «aliento revolucionario» y su «representación del movimento del cine latinoamericano en su conjunto»[71]. La crítica ha subrayado cómo la película ofrece una reinterpretación de la muerte de Arce acontecida un año antes. Asimismo destacaría, que como parte de esa misión epocal de contrainformar, *Líber Arce...* se convirtió en un ejemplo paradigmático de esa capacidad del cine que

---

[69] Como ejemplo de esta línea de investigación en torno a los «maestros» y «aprendices» en experiencias informales de aprendizaje, citaría el caso de Walter Dassori y la realización con el grupo 7 y ½ de *Y en eso llegó el F.I.DEL* (1962) para apoyar al Frente Izquierda de Liberación en el periodo electoral de 1962 (*El Popular*, 8 de febrero de 1963, p. 2). Ya en los setenta, mencionaría al cineasta y animador Juan Carlos Rodríguez Castro y a Miguel Castro, quienes enseñarían y colaborarían con el grupo de jóvenes del Departamento de Filmación de Cine Universitario para la realización del cortometraje *La Rosca* (Grupo América Nueva, 1971). Véase J. E. Costa y C. Scavino, *Por amor al cine: Historia del Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, Taller Grafico Impresos Flograf, 2009, p. 92. Hay diversas figuras y procesos a rescatar en esta órbita más silenciosa que corre entre los cursos y talleres de los cineclubes y otros grupos juveniles.

[70] Realizada por Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchero.

[71] *Marcha*, 28 de noviembre de 1969, p. 23.

subraya Gilman para procesar lo inmediato de los acontecimientos. Casi cuatro meses antes de su estreno, el Cine Club de *Marcha* incluyó junto al primer noticiero del Departamento de Cine, *Uruguay 1969: el problema de la carne*[72], un montaje primario del registro de varios camarógrafos del sepelio de Líber Arce sucedido un año antes. Si bien se cumplía el primer aniversario de su muerte, la crónica aclaró que el estreno de ese material no poseía «un mero sentido recordatorio: por el contrario, y aún sin integrar una obra elaborada, bastan para definir elocuentemente el periodo que estamos viviendo»[73]. Entre el estreno del material del sepelio en agosto y la inauguración de la C3m en noviembre, el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) tomó en octubre la ciudad de Pando. Esta acción dejó tres guerrilleros y un civil muertos, y tradujo lo que Clara Aldrighi señala como «un salto en la acción militar» del movimiento, que adoptaría de ahora en más características «propias de la guerra civil»[74]. En este sentido, la película remite a un evento crucial de la coyuntura ocurrido a unas pocas semanas de distancia. Pero me interesa detenerme en la incorporación de imágenes de los cadáveres de dos de los tres tupamaros[75]. Para ello quisiera retomar una idea ya mencionada.

Si *Me gustan los estudiantes* colocó en sintonía a Uruguay con las luchas antiimperialistas al mostrar a los estudiantes en combate callejero, a *Líber Arce*... le tocó presentar a «sus» muertos, como ese

---

[72] La primera entrega del noticiero del Cine Club se estrena el 30 de mayo de 1969 como «La huelga de los obreros de la carne y la crisis del Frigorífico Nacional, rastreadas hasta sus raíces» y se repite en varias funciones más adelante con el nombre *Uruguay 1969: el problema de la carne*. Sin embargo, en el mes de enero el Festival de *Marcha* ya había proyectado como «nota de actualidad» las filmaciones del Departamento de Cine que mostraban el entierro del obrero asesinado, Arturo Recalde. Otros trabajos realizados bajo la órbita del Departamento de Cine de *Marcha* fueron *El cierre de Extra*, en relación a la clausura de este órgano de prensa y *Rockefeller go home*, que se planificaba como una realización de gran envergadura para 1970 y cuyo montaje primario se mostró en la función inaugural de la C3m. Véase *Marcha*, 31 de octubre de 1969, p. 21.

[73] *Marcha*, 8 de agosto de 1969, p. 24.

[74] C. Aldrighi, *La izquierda armada*, Montevideo, Trilce, 2001, p. 111.

[75] Ricardo Zabalza de 20 años, Jorge Salerno de 24 años, Alfredo Cultelli de 18. No podría asegurar con certeza de quiénes son los dos cuerpos que aparecen en la película.

otro rasgo que consagra la integración simbólica del país al mapa de las luchas por la liberación en el mundo. Si observamos con atención cómo el cortometraje cuenta la muerte de Arce, veremos que su asesinato abre un mapa imaginario de cuerpos, cadáveres, que trasciende las fronteras nacionales. Nótese que los intertítulos del comienzo detallan el contexto de la lucha estudiantil en la que perderá la vida Arce: «Uruguay, ex Suiza de América / Un país para 500 familias / 80.000 desocupados»[76]. Un texto explica que para enfrentar la represión: «los estudiantes salen a la calle en 1968» / «Ese año la ex Suiza de América tiene su primer mártir por la Libertad». Vemos una fotografía de Arce y en otro intertítulo se detalla su militancia comunista y el nombre del policía que lo asesinó. A continuación, se yuxtaponen imágenes de Vietnam con el sepelio de Arce; vemos un cuerpo ametrallado, otro incendiado, un helicóptero revolotea, una muchedumbre reunida frente a la Universidad, jóvenes colocan un cartel donde se lee «El compañero Líber Arce ha muerto, Pueblo: a la lucha», un soldado americano posa para la cámara al lado de cuerpos destrozados que se muestran como trofeos. Los realizadores se apropian de imágenes de cadáveres de otras geografías (y textos fílmicos) para conectar lo local con lo transnacional, la resistencia de Uruguay con las luchas del Tercer Mundo. Incluso, *Líber Arce...* va más allá y hasta podríamos señalar que tematiza la política de la representacion de los muertos y propone al cine como un instrumento reconfigurador de sus lecturas. Nótese cómo la acción de Pando intercepta el *crescendo* dramático del final y pone el acento en el tratamiento mediático de sus muertes. La frase del Che –«En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte»– se interrumpe con la imagen de un titular de prensa: «Pando: 4 bancos y la comisaría fueron tomados ayer por asalto». Un *zoom in* brusco se detiene en la fotografía del guerrillero muerto que acompaña la portada del diario y hace visibile la operación con la que el cortometraje resignifica esa imagen.

---

[76] Los intertítulos continúan «De 29 bancos 20 están dominados por el capital imperialista/ País en crisis / Subdesarrollado / Explotado/ Dominado por el imperialismo norteamericano / como el resto de América / Solo se gobierna con medidas de seguridad / con represión».

Inmediatamente, aparece otro intertítulo: «Los Tupamaros». Volvemos a ver la misma fotografía y luego continúa la frase del Che con un «bienvenida sea». Vemos unos segundos de un registro fílmico de lo que parece ser el rostro de otro de los tupamaros muerto. A continuación, la película alterna intertítulos que continúan la frase del Che con imágenes de militares, insertos de los guerrilleros caídos. En el final, una fotografía de Arce se yuxtapone con la imagen de prensa del tupamaro muerto y el montaje acelera a un ritmo vertiginoso hasta culminar con una frase escrita con tiza: «Arce tu sangre no correrá en vano». La capacidad de reelaboración de sentido del montaje queda en un primer plano: borra las fronteras teóricas de la política para reunir en una misma lucha a la agitación callejera con la acción guerrillera y a la militancia comunista con la tupamara. En los trabajos de Tzvi Tàl, Mariana Villaça e incluso Vania Markarian, este final ha sido leído en su llamado a la lucha armada como expresión del heroísmo militante a dar todo por la causa y como ejemplo de una disputa por la significación de las muertes estudiantiles. Junto a esta lectura, me parece importante poner atención en otra resignificación del final de la película. La imagen de Arce, que ya vimos al comienzo, lo muestra con una sonrisa y la mirada hacia un costado; es un joven cuya identidad el cortometraje ha subrayado; Líber Arce, el «primer mártir por la libertad». Por el contrario, la fotografía del guerrillero muestra un rostro anónimo y ensangrentado. Javier Medina señala, en relación a otro caso en el cine latinoamericano, que cuando en una fotografía la puesta en escena del cuerpo está «fuera de los parámetros funerarios comunes» esto hace que el personaje sea ubicado en un territorio marginal, e incluso ilegal[77]. Esto nos lleva a repensar que en ese contraste del montaje final, los realizadores de *Líber Arce...* dignifican y reponen esa dimensión heroica de la que quedaron despojados los cuerpos guerrilleros bajo el régimen visual oficial; transforman ese cadáver en una memoria política para potenciar la acción.

Pero hay más. Como mencioné arriba, además de la fotografía filmada de uno de los tupamaros muertos, cerca del final vemos un

---

[77] J. Medina, «Memoria y fisura: La resistencia a las imágenes», en J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García (eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y Dictadura en Argentina*, Buenos Aires, Libraria Ediciones, 2013, p. 253.

breve registro fílmico en el lugar de los acontecimientos: un paneo recorre lentamente parte del cuerpo boca arriba de otro guerrillero, tirado sobre el pasto. Estos segundos remiten a la cooperación de un noticiarista que facilitó estas imágenes a quienes hicieron la película. La donación e intercambio de materiales entre noticiaristas y fotógrafos y quienes hacían cine dan cuenta, una vez más, de ese entramado de narrativas invisibles que acompañó este proceso; un flujo de colaboraciones informales, en este caso específcamente materiales, que acompañaron gran parte de las prácticas fílmicas. Este mapa de cooperación es difícil de reconstuir, pero bien vale tenerlo en cuenta para comprender que, a nivel informal, existe un nudo de agentes que no ha quedado en la superficie –un aspecto que por cierto, tampoco se limitaría a este periodo histórico. Pero en el caso de este cortometraje y esa filmación en el lugar donde mueren los tupamaros tras la toma de Pando, el intercambio toma un sentido particular. Me refiero a que es un momento en el que este tipo de imágenes parecería haber conformado un tráfico de memorias visuales de gran valor político que necesitaban ser reconfiguradas de modo urgente. Para acercarnos mejor a esta idea, nótese cómo en 1968, la escritora Idea Vilariño subrayaba la mediación de la violencia en la prensa y la necesidad de desarticular los discursos que la enmarcaban con el fin de reinscribir sus narrativas revolucionarias. En una página de *Marcha* Vilariño introducía uno de sus poemas con estas palabras: «Este, que de poema tiene solo la forma, es un agradecimiento a quienes nos están enviando folletos con las fotos de los cadáveres de los guerrilleros muertos en Bolivia, enmarcadas, eso sí, por textos falaces y torpes que, como siempre, como hacen en Vietnam a cada rato, erran el blanco»[78]. El poema comenzaba: «Agradezco / Agradezco de verdad / De todo corazón / Esos pobres retratos de sus muertes queridas / sus muertes por nosotros / que hasta el día de hoy no habían tenido / sino un rostro / el del Che». Desde esta perspectiva, los realizadores de *Líber Arce...* así como algunos noticiaristas, compartieron ese ánimo de Vilariño de hacer hincapié en la fuerza política de las imágenes de los cuerpos sin vida: «prepararía un álbum / con las fotos de veinte mil muchachos / también

[78] *Marcha*, 10 de mayo de 1968, p. 30.

agujereados también rotos / también quemados / muertos / mientras los ocupaban en destruir Vietnam / que por allí se pudren».

El 68 en Arquitectura y Bellas Artes

Tal como se mencionó en la introducción, *Líber Arce...* fue uno de los ejemplos locales de esa tendencia global que reorganizó materiales fílmicos y fotográficos para ofrecer una versión de la experiencia del 68 que contrarrestó la mirada oficial. Pero también en Uruguay surgieron colectivos estudiantiles al interior de la Universidad que experimentaron con la práctica fílmica como en México, Francia o en otros sitios. Esto ocurrió tanto en la Facultad de Arquitectura como en la Escuela Nacional de Bellas Artes. A veces, filmar y montar fueron el resultado de un interés cultural compartido que derivó en una intervención en la política a través del cine. Otras veces, la cinematografía entró por una puerta inesperada, más vinculada con cambios institucionales y pedagógicos que se articularon con el amateurismo. Pero en ambos casos, se precipitó un momento en el que se reorganizaron los materiales; la experimentación dominó no solo en la técnica del collage y la narración sino en el modo en que se socializaron los saberes en torno al cine; instancias en las que los estudiantes vivenciaron el cine de primera mano. A principios de 1968 surge una formación de estudiantes de Arquitectura: el Grupo Experimental de Cine, GEC Fuera del saber institucional, el GEC se formó desde un espacio autónomo para compartir el interés común por el cine. En la Biblioteca de la Facultad, Dardo Bardier, estudiante de la carrera y aficionado *amateur*, revisó los préstamos de libros sobre cinematografía y escribió una lista de quienes habían retirado más de un título. Los contactó y les propuso formar un grupo. Así fue consolidándose el equipo con jóvenes de Arquitectura, y también de Bellas Artes[79]. Si bien al comienzo el GEC exhibió películas sobre urbanismo y otros temas relacionados con la carrera, al poco tiempo se propuso hacer cine con escasos recursos e ingenio artesanal. Pero el significado más

[79] Alfredo Echaniz, Daniel Erganián, Rosalba Oxandabarat, Mauro Bardier, Walter Tournier, Alicia Seade, y más tarde, Gabriel Peluffo.

inmediato de la creación del grupo lo ilustra la anécdota de la biblioteca: transitar del entendimiento del cine en su dimensión crítico-conceptual a la oportunidad de experimentar la creación en carne propia. Solo Bardier, quien poseía una cámara, tenía experiencia en realizaciones caseras[80].

El GEC realizó *Refusila*, un cortometraje sobre los acontecimientos del 68 que se estrenó en el salón de actos de Arquitectura frente a 250 estudiantes. Salvo algunas excepciones, *Refusila* utiliza fotografías fijas, donde muestra una variedad de imágenes del espacio urbano; sujetos caminando en el centro de la ciudad o en la feria, hasta multitudes en protestas estudiantiles y obreras, rancheríos de pobreza o enfrentamientos callejeros con la policía. El cortometraje no subordinó su discurso a una tesis partidaria ni ofreció al espectador el modelo narrativo clásico militante en el que el relato avanza hacia un clímax de concientización. Con un final donde el espectador no encontrará una salida política, *Refusila* hace más hincapié en transmitir una sensación de lo vivido que en ofrecer un relato pedagógico. Mediante una crónica en *over* que describe los acontecimientos desde febrero de 1968 a enero de 1969, el cortometraje dramatiza esa temporalidad como una irrupción en lo cotidiano que marcó a fuego la experiencia de esos meses. En los créditos iniciales, ilustraciones –en el estilo del «monstruosismo» de la época– muestran a un militar apuntando a estudiantes con un arma mientras escuchamos un «tic-tac» de reloj que ubica la idea del tiempo en un primer plano. Justamente, es el tiempo la puerta de entrada que engancha al espectador en la narración al evocar tensión e incertidumbre. Luego de los créditos vemos un montaje de registro fílmico en donde sujetos despreocupados y apolíticos caminan por una calle céntrica de Montevideo. Con el «tic tac» ahora en un segundo plano, se escucha a un

[80] «A la tercera reunión –que ya quedábamos unos 8– resolvimos hacer una película sobre el relajo que era el país en ese momento. El tema salió con naturalidad, la verdad que éramos una generación angustiada por las noticias, por los hechos, por el ambiente conmocionado. Nadie se propuso hacer política y luego cine, sólo queríamos hacer cine, pero el tema se imponía solito. La parte técnica la resolvía yo, aportaba todo el equipo y su uso. Nadie más había hecho una filmación nunca». Correspondencia con la autora, setiembre de 2012.

hombre y una mujer leer titulares en tono radial: «2 de febrero de 1968. Un hombre dejó de existir en el interior de una comisaría sin asistencia médica. Demostración estudiantil dejó seis heridos. 4 de junio, desde mañana no habrá carne. Leche, se agudiza la escasez en invierno». Mientras esa retórica periodística transporta al espectador al 68 como una experiencia que acumuló tensiones sociales transmitidas por los medios masivos, las fechas identifican el tiempo narrativo con precisión; se trata del estallido social y el avance autoritario del Pachecato[81]. La alternancia de cada frase leída por una voz masculina y otra femenina contrasta la brevedad de cada noticia y acentúa el ritmo de la lectura.

Refusila acostumbra al espectador a una dinámica que oscila entre la narración en *over* y las pausas: cada vez que estos «locutores» callan, el «tic tac» pasa de un segundo a un primer plano creando espacios reflexivos que anclan al público al presente de la sala. Al llegar al mes de agosto, la crónica anuncia el sepelio de Líber Arce, luego las muertes estudiantiles de setiembre y continúa con más noticias hasta anunciar la última: el asesinato del obrero Arturo Recalde[82]. A partir de este momento, la narración es reemplazada por una música *beat-jazz* que marca un punto y aparte en el cortometraje. El ritmo moderno y caótico interrumpe el tiempo ordenado, la cronología lineal y la retórica periodística para acompañar ahora una ágil edición de enfrentamientos entre estudiantes y policías en

---

[81] En diciembre de 1967, tras la muerte del presidente Gral. Oscar D. Gestido, Jorge Pacheco Areco asumió la presidencia y su gobierno, el «Pachecato», hizo avanzar el autoritarismo y la restricción de libertades desde su primera semana de mandato con la disolución de partidos y la clausura de medios de prensa. Junto a los miles de detenidos, los ataques a la autonomía de la enseñanza, allanamientos en la Universidad, las medidas políticas y económicas del Pachecato provocarán la radicalización de los movimientos obrero-sindicales. Habrá más de 700 huelgas en 1968.

[82] Texto en *over*: «250 mil personas despidieron a Líber Arce. Nuevos incidentes entre estudiantes y policía. Sacerdotes denuncian el estado de violencia en el continente. 22 de setiembre: otros dos estudiantes asesinados, varios heridos graves […] Advierte la policía al sindicato médico por violar las medidas de seguridad.[…] 1 de octubre: siguen llegando aviones con armas/ Desocupación: subió el 60 por ciento […] 22 de enero: empleados de la administración central y entes del municipio chocaron con la policía. Es asesinado Arturo Recalde».

acción. Contraria a esa contemporaneidad de la cámara testimonio de *Me gustan los estudiantes*, las fotografías de *Refusila* desmembraron el tiempo en instantes: cuerpos suspendidos en el aire, brazos en alto arrojando una piedra, un policía que sostiene arriba una cachiporra antes de caer sobre la cabeza de una joven. Mientras los paneos o cortes de planos generales a cerrados de la misma fotografía subrayan una puesta en escena de estos testimonios visuales, el montaje de estas imágenes y el ritmo musical glorifican y dramatizan esa «dimensión física de la militancia, la exhibición del cuerpo en acción» que señala Markarian a propósito de las protestas callejeras del movimiento estudiantil[83]. Sorpresivamente, la banda sonora hace un breve paréntesis y deja lugar a una melodía fúnebre que marca un contraste emocional con lo que sigue: el rostro de un estudiante muerto, ataúdes. Al hacer esto, *Refusila* vuelve sobre los hechos relatados por la crónica para señalar el efecto homogeneizante de la retórica periodística: la escasez de leche, la congelación de salarios y la muerte de los estudiantes se expresaron con el mismo tono y ritmo de locución. La música repone ahora los matices que los medios de comunicación no lograron evocar y desacelera la vorágine para reconfigurar una temporalidad diferente ante la muerte. Pero la brevedad de esta pausa evita una respuesta de congoja y sugiere la urgencia de un tiempo que no pudo ser de duelo. Irrumpe otra melodía animada que acompaña ahora imágenes de combates callejeros.

Sin embargo, poco a poco el montaje muestra un aumento de la presencia de la policía, una ciudad que aparece cada vez más vacía, oscura y militarizada. Inmerso en este paisaje desolado y nocturno, *Refusila* culmina con la imagen fija de una anciana en la calle. Mediante una animación, la fotografía se recorta en un fondo negro y se mueve hacia un costado del cuadro dejando lugar a la palabra «fin». Con esta imagen ambigua, casi onírica, *Refusila* ofrece un final suspendido que evoca la continuidad de esa experiencia del 68 en el presente de su realización en el 69. Pero más importante aun es que repone una atmósfera de incertidumbre, de confusión, dimensiones opacadas por la claridad ordenada y la resolución de los discursos militantes contemporáneos o posteriores. La aparición de la figura apolítica de esta anciana en la

[83] V. Markarian, *El 68 uruguayo...*, *op. cit.*, p. 54.

última imagen contrasta el protagonismo juvenil: la ausencia de los jóvenes despliega un momento de tensión que evoca una pregunta más que una respuesta. Muy diferente será la retórica visual del plano final del mediometraje de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ENBA, que reunió los registros de las movilizaciones de los años 1968-1970. *Documentos de una pelea* (color y blanco y negro), más conocida como *La película*, fue incautada durante la dictadura –está desaparecida– y aunque se proyectó en sindicatos y fábricas, su formato de 8 mm redujo los ámbitos de su difusión. Dado que este mediometraje mostraba la manifestación en la que fue baleado el estudiante de Bellas Artes, Maximiliano Pereira –quién murió diez años después a causa de las heridas de 1968– sus realizadores la consideran un homenaje a su lucha[84]. Pero para comprender el momento en el que se dan las condiciones para hacer cine en Bellas Artes, aquí también hay que rastrear una historia de innovaciones institucionales y rupturas. De hecho, explorar la aparición de *La película* nos obliga a examinar el terreno institucional de la escuela y buscar allí un giro radical que establecerá un nuevo marco para la experimentación.

En este sentido, este mediometraje funciona como un eslabón que permite repensar el cine en su vínculo con la enseñanza del arte y las conexiones de la práctica fílmica con la universidad, como lo hace también la experiencia del GEC y el espacio del ICUR, según vimos. Desde 1960, los estudiantes y docentes de la ENBA participaron de un Nuevo Plan de Estudios que comprendió una ruptura radical con la tradición educativa de las Bellas Artes. La puesta en práctica de este programa supuso una aventura pedagógica que rechazó el academicismo, la sacralización del arte, fomentó la experimentación, los proyectos colectivos y estableció una nueva relación entre estudiantes y docentes. En su propósito de acercar el arte al pueblo, la Escuela introdujo las ventas populares de cerámicas y

---

[84] Alfredo Chá, citado en M. Cultelli, «Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia», Tesis online de la Universidad de la República, [http://www.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf] consultado el 20 de abril de 2014. Este film es usualmente citado como *La película*, nombre con el que se lo conoció desde sus inicios y como lo recuerdan sus realizadores, a pesar de haber sido cambiado en su versión final por *Documentos de una pelea*. Por lo tanto, en adelante me referiré a él como *La película*. Duración aproximada: entre 20 y 30 min.

grabados así como una campaña de sensibilización visual de pinturas murales en barrios de Montevideo y localidades en el interior del país[85]. De modo informal, Alfredo Chá, estudiante en ese momento y autodidacta en materia de cine, fotografiaba y filmaba con su cámara 8 mm estas jornadas y otras actividades del nuevo plan. En 1965, la creación del Taller experimental de fotografía y cinematografía, a cargo del mismo Chá, inició un camino de creciente institucionalzación de estas prácticas dentro de la escuela[86]. Un año después, este espacio recibió a los primeros estudiantes interesados en el área que se acercaron a experimentar y recibir asesoramiento con la técnica y los materiales. Con las manifestaciones del movimiento estudiantil del 68, esa tradición de registrar las actividades curriculares tomó otro rumbo. Si bien Chá señala que «en ningún momento estaba la idea de hacer una película», comenzó a registrar la participación de la AEBA (Asociación de Estudiantes de Bellas Artes) en las movilizaciones y las esculturas fabricadas para las jornadas de protesta[87]. Este acervo fílmico y fotográfico fue la materia prima que en 1970 montó y sonorizó un pequeño grupo –incluido el mismo director de la ENBA, Jorge Errandonea– en un galpón de chapa en el fondo del local de la escuela[88]. Versiones primarias y avances fueron proyectados a estudiantes con el fin de intercambiar opiniones. En una crítica contemporánea sobre *La película*, A. Sanjurjo Toucón señaló que bien podía comparársela con los trabajos de Santiago Álvarez por ser un film «estéticamente hermoso, preocupado de su forma, con un macizo bagaje ideológico»[89].

---

[85] Véase *Una experiencia educacional*, Universidad de la República, Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Talleres gráficos de IMCO, 1970.

[86] En el ámbito de este Taller también se realizó el cortometraje de animación *La Batalla de los clavos* (Artigas Gómez, 1970).

[87] Entrevista con la autora, diciembre de 2013.

[88] Junto a Chá y Errandonea también participaron Aurelio Lebrato, Norberto Baliño y el «gato» Gurovich, entre otros. En K. Perdomo, «Entrevista al profe Norberto Baliño», [http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/Entrevista%20al%20profe%20Norberto%20Bali%C3%B1o.pdf] consultado el 16 de enero de 2014.

[89] A. S. Toucón, «Bellas Artes Militante», *Imagen* 2, 1971, p. 16. Reproducida en *Hablemos de Cine*, 59-60 (1971), pp. 29-30.

Por un lado, Toucón señala que *La película* era una suerte de manifiesto filmado de docentes y estudiantes de la ENBA que exponían su postura radical y libertaria así como el rechazo a las fracciones políticas en la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU). En este sentido, el mediometaje construyó una épica de la militancia que expresaba una versión de las luchas estudiantiles en tensión con otras narraciones del movimiento del 68. El texto llano de la voz en *over* llegaba a acusar a las autoridades universitarias y figuras del partido comunista como «los oscuros catedráticos» que habían pactado la tregua. Por su planteo crítico y su denuncia a las burocracias partidarias, Norberto Baliño, uno de los integrantes del colectivo del Taller, define *La Película* como «altamente revulsiva tanto para la izquierda como obviamente para el régimen vigente»[90]. De hecho, su proyección en la convención de la FEUU anterior al golpe de Estado de 1973 provocó polémica y un aluvión tanto de chiflidos como de aplausos[91]. Por otro lado, la película apostó a la creatividad estilística mediante la técnica del *collage* con materiales en color, blanco y negro, fotografías fijas e imágenes de las obras plásticas realizadas por los estudiantes. De hecho, las referencias que hace Toucón dan cuenta de un conocimiento de la estética y el lenguaje cinematográfico que ya estaba incorporado en la cultura visual de los realizadores. En el plano sonoro, desde Vivaldi a Bach, pasando por ritmos de la música popular, la película desplegó una heterogeneidad de materiales para enfatizar o marcar el contrapunto con las imágenes. Si bien podemos leer en esta técnica del *collage* un rasgo común al cine político latinoamericano, la apropiación y reutilización musical y pictórica de obras tradicionales del arte universal occidental, como los fusilamientos de Goya que se veían en la película, encajaban en la apuesta pedagógica de la escuela. Es decir, hubo un discurso no específicamente cinematográfico que acompañó esta práctica desde la teoría, desde el espíritu de un plan de estudios que demitificaba la idea misma del arte. La primera parte de *La película* ofrecía una narración fragmentada en brevísimos planos que Toucón describe como «un excelente uso de la cámara subjetiva, zigzagueante entre la multitud, registrando a esta desde lo alto en una huída despavorida –con

[90] N. Baliño en K. Perdomo, «Entrevista al profe Norberto Baliño», *op. cit.*
[91] Entrevista con la autora, diciembre de 2013.

fugaz recuerdo de *Octubre* de Eisenstein– o cortando abrupatmente una toma ante el amenazante arma enfilada hacia el camarógrafo»[92].

Los cambios en la posición de cámara que señala Toucón dan cuenta del contraste entre las filmaciones en la multitud y la conciencia del registro cinematográfico para captar la acción dentro y fuera de la muchedumbre. La figura icónica del policía que apunta con un arma al espectador en los créditos de *Refusila* tendrá en este mediometraje su imagen referencial, documental: aquí sí aparecía el registro fílmico de un policía apuntando a la cámara con un arma. Pero, hubo más de estas imágenes emblemáticas. Como adelanté más arriba, si bien en *La película*, al igual que en *Refusila*, aparecía «tras las refriegas sangrientas» un Montevideo que el crítico describe como «solitario, political y militarmente custodiado» su final era esperanzador y determinante en su llamado a la acción. Con la percusión vibrante de la banda sonora de *Z* (de Costa Gavras) el útlimo plano mostraba un estudiante arrojando un cóctel molotov. De este modo, tanto *La película...*, como *Refusila*, como *Líber Arce...* y *Me gustan los estudiantes*, habían producido y reproducido un repertorio de gestos ya familiares; jóvenes sosteniendo a un compañero herido, policías disparando a manifestantes, estudiantes arrojando piedras, corridas.

Epílogo

El grupo de arquitectura se reunió con el colectivo del Cine Club de *Marcha* y proyectaron *Refusila* en el local del semanario. Tras esta pequeña función, las dos formaciones se unieron y en noviembre de 1969 se creó la C3m con Achugar y Handler como directores[93]. De acuerdo con la crónica de *Marcha*, la Cinemateca

---

[92] A.S. Toucón, «Bellas Artes Militante», *op. cit.*, p. 14.

[93] Sobre la C3m véase L. Jacob, «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 399-431. T. Tal, «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9, 2003 [http://www-en.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm] consultado el 10 de diciembre de 2010. M.Villaça, «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», *Contemporánea* 3, 2012,

recogía «ese núcleo incubado por los Festivales de MARCHA y por el cine nacional que se creó, a pesar de todos los pesares, al amparo de un cine club. Y ahora se dispone a conservar y a difundir su acervo»[94]. La C3m y la autonomía del grupo promotor respecto de *Marcha*, ha sido concebida muchas veces desde una perspectiva que enfatiza de modo casi excluyente lo ideológico y la traduce como una ruptura política de una «nueva» formación con el semanario[95]. Sin embargo, de lo dicho hasta ahora podemos entender su creación como la síntesis de un proceso que venía gestándose a gran velocidad, como ese corolario en el que surge un espacio inédito para la acción de los años siguientes. En los testimonios de sus integrantes, hay una sensación dominante de que el proceso que culmina con la creación de la C3m inauguraba un espacio novedoso en su práctica, en el modo de su organización, en sus vínculos de cooperación regionales e internacionales, en su compromiso con los compañeros de ese grupo y con una cultura de izquierda que sin duda –más allá de los sectores a los que adhirieron uno u otros de sus miembros– es el común denominador en el que está inmersa esta formación cultural. Asimismo, la continuidad a la que me refiero entre un momento y otro se hace evidente en el logo del hombre empuñando la cámara como un arma y el proyecto de la revista *Cine del Tercer Mundo*; ambos suelen asociarse a la C3m pero están presentes desde el primer día de inscripciones para el Cine Club de *Marcha*[96]. Si hubiera que señalar una ruptura, habría que rastrearla –como propuse– desde un

---

pp. 243-264. C. Lacruz, «La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay», *op. cit.*

[94] *Marcha*, 8 de noviembre de 1969, p. 21.

[95] T. Tal, por ejemplo, señala que esta separación fue el resultado de las diferencias entre la izquierda independiente del director de *Marcha*, Carlos Quijano, y el acercamiento del grupo a la línea del MLN-T. «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *op. cit.*

[96] En la misma página donde aparece el logo por primera vez, ya se menciona el proyecto de la revista como un intento de «dotar al cine latinoamericano de un imprescindible instrumento de organización, de coordinación y de comunicación». Incluso, Alfaro adelanta su índice con los trabajos de Glauber Rocha, Santiago Álvarez, Alfredo Guevara, Jorge Sanjinés, Fernando Solanas y Octavio Getino. Véase *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.

poco más atrás, en torno a los Festivales de Marcha de 1967 y 1968 donde, junto a lo ideológico, se destaca una dinámica de cooperación y democratización político-cultural. Con el abandono de la conservadora y tradicional forma de un Cine Club –e incluso de los Festivales– esa dinámica, analizada en estas páginas, se encaminó a una fórmula original e inédita, que fue realmente lo que expresó la creación de la C3m (una idea que la aleja de ser entendida como una «Cinemateca» en el sentido institucional y formal del término).

Nótese que Alfaro, aún cuando lo expresa en términos políticos, le otorgaba una particular relevancia a ese proceso cultural-cinematográfico cuando afirmaba que un cine combatiente y vivo, «no puede, *no debe*, quedar confinado en cenáculos. ¿Iría a ocurrir que la tradicion elitista, señoril, del cineclubismo al uso fuera a colarse en nuestra propia casa? Amenzaba colarse […] arrojemos la cáscara a tiempo»[97]. Del mismo modo, Wainer subrayaba que se había producido una ruptura que situaba a 1969 «como la fecha que concluye y liquida una época», el momento en el que el uruguayo «ensaya, por fin, sus propias fuerzas en el duro, accidentado territorio del cine; el cine tal cual es y no tal cual se nos ha enseñado a través de hábitos desquiciantes o de mitos trasnochados»[98]. Para terminar, resta solo decir que los recorridos de este trabajo intentaron dar cuenta de una heterogeneidad de sentidos y valores (cinematográficos, educativos, culturales, políticos) en torno a las prácticas fílmicas analizadas que evidencia la insuficiencia del encuadre ideológico-militante para entender de qué se trataron estas experiencias. En este sentido, los trayectos estuvieron guiados por una perspectiva que recupera la importancia de las colaboraciones y los procesos informales como una fuerza viva y que, demás está decir, no se agota en esta coyuntura. Hay mucho que revisar en las décadas anteriores y posteriores y en la materialidad de la artesanía de hacer películas. Sin embargo, me animaría a señalar que por al menos un momento, en torno al 68, la cooperación se perfiló como una salida creíble para el cine en Uruguay, y esta credibilidad debe entenderse como una dimensión política fundamental de las prácticas cinematográficas de estas formaciones.

---

[97] *Marcha*, 31 de octubre de 1969, p. 21.
[98] *Marcha*, 30 de diciembre de 1969, p. 16.

Bibliografía

Achugar, W. (1991), «Usar el cine para hacer cine», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, pp. 281-296.

Achugar, W.; Dassori, W.; Handler, M. y Wainer, J. (1967), «Informe Presentado al 5º Festival Cinematográfico de Viña del Mar. El cine en Uruguay», *Cine Cubano*, 42-43-44, pp. 164-165.

Aldrighi, C. (2001), *La izquierda armada*, Montevideo, Trilce.

Alfaro, H. (1970), *Ver para querer*, Montevideo, Biblioteca de Marcha.

Amieva, M. (2010), «El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971», *33 Cines* 2, pp. 6-29.

Burton, J. (1991), *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana.

Chá, A., entrevista citada en M. Cultelli, «Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia», Tesis online de la Universidad de la República, [http://www.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf] consultado el 20 de abril de 2014.

Cine Cubano (*ca.* 1970), «Una cinemateca para el tercer mundo. Entrevista a Eduardo Terra», 63-65, La Habana.

Comolli, J.L. (2002), «El Espejo de dos caras», en G. Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Libros del Rojas, pp. 159-214.

Concari, H. (2012), *Mario Handler: retrato de un caminante*, Montevideo, Trilce.

Costa, J.E., Scavino,C. (2009), *Por amor al cine: Historia del Cine Universitario del Uruguay*, Montevideo, Taller Gráfico Impresos Flograf.

Cultelli, M., «Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia», Universidad de la República, Tesis online [http://www.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf] consultado el 20 de abril de 2014.

Gilman, C. (2012), *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Hagener, M. (2006), «Programming Attractions: Avant-Garde Exhibition Practice in the 1920 and 1930», en W. Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 265-279.

Handler, M. (1991), «Empezando Cuesta Arriba», en J. Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*, México, Diana, pp. 51-62.

Jacob, L. (2003), «Marcha: de un cine club a la C3M», en H. Machín y M. Moraña (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, pp. 399-431.

— (2011), *Cinemateca del Tercer Mundo*, Uruguay, MJ producciones.

Jameson, F. (1997), *Periodizar los 60*, Córdoba, Alción.

Lacruz, C. (2014), «La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay», en O. Cabezas Villalobos y E. Ansa Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago, LOM Ediciones/Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 23-39.

Marchesi, A., «Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta», *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe* 1, vol 17, [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=115], consultado el 20 de abril de 2014.

Markarian, V. (2012), *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

Martínez Carril, M. (2013), *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo, Irrupciones grupo editor.

Medina, J. (2013), «Memoria y fisura: La resistencia a las imágenes», en J. Blejmar, N. Fortuny y L. I. García (eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y Dictadura en Argentina*, Buenos Aires, Libraria Ediciones, pp. 249-263.

Paranaguá, P. A. (2003a), «Origen, evolución y problemas», en P. A. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, pp. 13-78.

— (2003b), *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.

Perdomo, K., «Entrevista al profe Norberto Baliño», [http://www.internet.com.uy/arteydif/SEM_UNO/PDF/Entrevista%20al%20profe%20Norberto%20Bali%C3%B1o.pdf] consultado el 16 de enero de 2014.

Selbin, E. (2012), *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia*, Buenos Aires, Interzona.

Sennett, R. (2012), *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*, New Haven/Londres, Yale University Press.

Tal, T. (2003), «Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9, [http://www-en.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm] consultado el 10 de diciembre de 2010.

Toucón, A. S. (1971), «Bellas Artes Militante», *Imagen* 2, pp. 11-17.

— (1971), «Bellas Artes Militante», *Hablemos de Cine*, 59-60, pp. 29-30.

Trochon, Y. (2011), *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

Villaça, M. (2012), «El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», *Contemporánea*, 3, pp. 243-264.

Wschebor, I. (2011), «Del documento al documental uruguayo», *Revista Faro* 14, [http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76]

— (2013), «Cine y Universidad en la crisis de la democracia 1960-1973», *Revista Encuentros Uruguayos* 1, pp. 50-84. [http://www.encuru.fhuce.edu.uy/images/archivos/numero6/politicas_cult/cine%20y%20universidad%20en%20la%20crisis%20de%20la%20democracia-%20isabel%20wschebor.pdf]

Filmografía

Álvarez, S., *Cerro Pelado*, 1966.

—, *Now*, 1966.

—, *Laos, la guerra olvidada*, 1967.

—, *L.B.J.*, 1968.
—, *79 primaveras*, 1969.
Bellocchio, M., *I pugni in tasca*, 1965.
Birri, F., *Tire dié*, 1958-1960.
Consejo Nacional de Huelga de la UNAM, *Testimonios de una agresión*, 1968.
Dahl, G., *O Bravo Guerreiro*, 1968.
Escuela Nacional de Bellas Artes, *Documentos de una pelea (1968-1970)*, 1970.
Gessner, P., *El tiempo del Saltamonte*, 1966.
Getino, O. y Solanas, F., *La hora de los hornos*, 1968.
Gil Soares, P., *Memória do cangaço*, 1965.
Giménez, M. H., *Nossa escola do samba*, 1965.
Gleyzer, R., *La Tierra quema*, 1965.
Gómez, A., *La Batalla de los clavos*, 1970.
Grupo América Nueva, *La Rosca*, 1971.
Grupo Experimental de Cine, *Refusila*, 1969.
Gutiérrez Alea, T., *Historias de la Revolución*, 1961.
Handler, M., *Cañeros*, 1965.
—, *Carlos: cine retrato de un caminante*, 1965.
—, *El entierro de la Universidad*, 1967.
—, *Me gustan los estudiantes*, 1968.
Handler, M. / Departamento de Cine de *Marcha*, *Uruguay 1969: el problema de la carne*, 1969.
Handler, M.; Jacob, M. y Banchero, M. / Departamento de Cine de *Marcha*, *Líber Arce liberarse*, 1969.
Handler, M. y Ulive, U., *Elecciones*, 1967.
Harris, H. y Hurwitz, L., *Por la vida contra la guerra*, 1967.
Hirszman, L., *Mayoría Absoluta*, 1965.
ICUR, *Lucha contra la tuberculosis*, 1951.
—, *Vida de Termites*, 1951.
—, *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis*, 1959.
Ivens, J., *El Cielo, la tierra*, 1965.
—, *Paralelo 17*, 1968.
Marker, C. y Reichenbach, F., *La sexta cara del Pentágono*, 1967.
Marret, M., *Nossa Terra*, 1966.

Mekas, J., *The Brig*, 1965.
Páez Vilaró, C., *Batouk*, 1967.
Pereira Dos Santos, N., *Vidas Secas*, 1964.
Pontecorvo, G., *La Batalla de Argel*, 1966.
Rebolledo, C., *Pozo muerto*, 1967.
Rogosin, L., *Vuelve África*, 1959.
Rocha, G., *Dios y el Diablo en la tierra del Sol*, 1964.
Romm, M., *El fascismo corriente*, 1965.
Sanjinés, J., *Revolución*, 1963.
Scheumann, G. y Heynowski, W., *El hombre que ríe*, 1966.
Sergent J. P. y Muel, B., *Camilo Torres*, 1965.
—, *Río Chiquito*, 1965.
Stoll, J., *Hijos e Hijas*, 1967.
Ulive, U., *Como el Uruguay no hay*, 1960.
Vallejo, G., *Ollas Populares de Tucumán*, 1967.

PARTE II

EL DOCUMENTAL, LA TELEVISIÓN Y LA INDUSTRIA CULTURAL

Mérida 68. Las disyuntivas del documental

María Luisa Ortega

Entre los días 21 y 29 de septiembre de 1968 se celebra en Mérida (Venezuela) la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano organizada por la Universidad de los Andes; días en los que pudieron verse y discutirse sesenta films entre los que se encontraban los títulos más relevantes de aquello que, ya en esa fecha, se reconocía como el Nuevo Cine Latinoamericano. De forma paralela a la muestra tuvieron lugar diversos encuentros, mesas de debate y discusión con la participación de los más de treinta cineastas presentes que tomaban el relevo a las reflexiones del Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos celebrado en el Festival de Viña del Mar en 1967. Los testimonios contemporáneos y la historiografía sancionan aquel Festival chileno como punto ineludible de la toma de conciencia de la existencia de un nuevo cine que, a pesar de las diferencias que exhibían los creadores y las obras procedentes de diferentes países, compartían un proyecto común en torno a la función social del cine en la región en términos de instrumento de toma de conciencia y transformación de la realidad. Así, la Muestra y el Encuentro de Mérida figuran –junto al Primer Encuentro de Cineístas (sic) Independientes durante la III Edición del Festival del SODRE (1958), los debates de la III Edición del Festival de Cine Latinoamericano de Sestri Levante (Italia), el citado encuentro de Viña del Mar de 1967 y los sucesivos en Viña del Mar 1969, en Mérida (1970 y 1977) y Caracas (1971 y 1974)–[1] entre los eventos fundacionales y fundantes de conocimiento y reconocimiento mutuo

[1] A. M. López, «An "Other" History: The New Latin American Cinema», en R. Sklar y C. Musser (eds.), *Resisting Images. Essays on Cinema and History*, Filadelfia, Temple University Press, 1990, pp. 308-330.

entre los cineastas latinoamericanos y de construcción de una identidad compartida en torno a los indisociables lazos entre cine y compromiso sociopolítico. También en el acuñado de una etiqueta, el Nuevo Cine Latinoamericano[2], que dará una inusitada visibilidad externa e interna a un conjunto de prácticas fílmicas diversas en el campo cultural y político excediendo lo cinematográfico.

En ese escenario, el festival y el encuentro de Mérida constituyen un punto de inflexión donde «lo nuevo» del Nuevo Cine Latinoamericano queda irremediablemente ligado al compromiso revolucionario, dado que será en este momento, y se verá refrendado al año siguiente en Viña del Mar, cuando la ruptura con el pasado en términos estéticos no sea condición suficiente para ostentar la condición de vanguardia en el contexto de las urgencias inaplazables de la región. La doble reafirmación de la identidad de Mérida, como festival de cine documental y latinoamericano, es clave para dar sentido tanto a la conciencia continental y transnacional que permea los diálogos y los debates contemporáneos como al lugar que el documento, que la irrupción de lo real como desestabilizador activo y positivo de la anterior organicidad de la obra artística y cinematográfica ocupa en la gestación de nuevas estéticas[3].

Los festivales y el 68

La Muestra y el Encuentro de Mérida tenían lugar en un año emblemático y agitado en el que el cine latinoamericano establecía sinergias y diálogos con los movimientos sociales y políticos de

---

[2] Para una revisión crítica del concepto «Nuevo cine latinoamericano», su conformación y su uso, véase I. León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica*, Lima, Universidad de Lima, 2013.

[3] Hemos explorado estos aspectos en M. L. Ortega, «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, 2009, pp. 101-137; y M. L. Ortega, «El documento y la vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine», *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro Reina Sofía* 3, 2012, pp. 43-44.

otras latitudes. Tres meses antes de su celebración, en junio de 1968, en el inicio de la IV Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro (Italia) irrumpe una delegación de estudiantes romanos encabezada por el cineasta Marco Bellocchio con el fin de paralizar el certamen y transformarlo en asamblea permanente, al socaire de la ocupación, el mes anterior, del Festival de Cannes por un grupo de críticos, cineastas y estudiantes en nombre de los Estados Generales del Cine Francés, constituidos el 17 de mayo. El Movimento Studentesco presenta, en ese contexto, un documento inspirado por la redacción de la revista cinematográfica *Ombre Rosse* cuyos presupuestos teóricos y políticos supondrán uno de los puntos de partida de los grupos de cine militante italianos y europeos. En él se propugna un cine político revolucionario que no puede ser sino didáctico, y un concepto de film que «antes que de un film, se trata de una acción, un hecho político realizado con los medios cinematográficos». El manifiesto introducía tan solo una cita literal que hacía suya como consigna:

> Toda actividad intelectual que no sirva a la lucha por la Liberación Nacional es digerida fácilmente por el enemigo y absorbida por el gran pozo negro que es la cultura del Sistema. Nuestro compromiso como hombres de cine, y como tales en un país en estado de dependencia, no se rebaja a compromisos con la Cultura Universal, ni con el Arte, ni con el Hombre en abstracto. Antes que nada, nosotros nos sentimos comprometidos con la liberación de nuestra patria y del hombre en concreto, que en este caso es el argentino y el latinoamericano[4].

Las palabras estaban tomadas del texto con el que Fernando Ezequiel Solanas y Octavio Getino, fundadores del colectivo Cine Liberación, presentaban su primera película, *La hora de los hornos. Notas y testimonios sobre el neocolonialismo, la violencia y la liberación* (Argentina, 1966-1968), cuya andadura internacional comenzaba en aquella convulsa y propicia edición del Festival de Pesaro, convertido

[4] El manifiesto se halla traducido al castellano y comentado en J. Pérez Perucha (coord.), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, pp. 249-254.

a partir de allí en el principal foro del cine político internacional, de los nuevos cines nacionales y, particularmente, de las cinematografías de Asia, África y América Latina[5]. Julio García Espinosa[6] relataba la perplejidad de la «delegación latinoamericana» durante el evento ante la actitud del movimiento estudiantil frente a un festival que, como rezaba la declaración que filmarían los cineastas latinoamericanos presentes, «representa la posibilidad de romper el aislamiento a los hombres del cine latinoamericano empeñado en la búsqueda y construcción de un cine revolucionario» [...] que «a diferencia de otros festivales, es la posibilidad de encontrarnos para ver, analizar y discutir nuestras obras y nuestros problemas, entre nosotros y con los cineastas de cualquier otra nacionalidad que mantienen una actitud afín a la nuestra.[7]» Los abucheos, las asambleas, las luchas y la represión policial fueron los protagonistas de una muestra que supuso una interpelación directa a los cineastas latinoamericanos que veían en el movimiento estudiantil la manifestación de una nueva izquierda europea más cercana a la voluntad de acción revolucionaria del Tercer Mundo que a la vieja izquierda socialista. Sus consignas hicieron reflexionar, como exponía García Espinosa, sobre si se podría seguir llamando «nuevo cine» al que continuaba en las andanzas de los «realismos sin riberas», a las películas que solo se situaban al margen de la producción comercial y no enteramente fuera del sistema capitalista, o si podría serlo aquel que dialogaba con personajes y públicos pequeñoburgueses y no con ese hombre revolucionario cuya existencia real pareciera confirmarse a nivel internacional con los movimientos revolucionarios estudiantiles del 68.

---

[5] Suerte de reflejo especular de la revolución Tricontinental en marcha bajo las égidas simbólicas de Frantz Fanon, Che Guevara y Ho Chi Minh. En 1969, la muestra de Pesaro estará dedicada al cine latinoamericano.

[6] J. García Espinosa, «Pesaro y la nueva izquierda», *Cine cubano* 49/51, La Habana, ICAIC, 1969, pp. 85-92.

[7] «Declaraciones del cine latinoamericano en Pesaro», *Cine cubano* 149/51, p. 84, firmadas por Leon Hirszman, Fernando Birri, Paulo Cezar Saraceni, Enrique Pinena Barnet, Julio García Espinosa, Alex Viany, Tomás Gutiérrez Alea, Edgardo Pallero, Carlos Álvarez, Fernando Solanas, Julio Bressane, Octavio Getino, Carlos Mazar Barnett y Maurice Capovilla. En el documento, la delegación latinoamericana condicionaba su participación a que ello no fuera obstáculo para el desarrollo del proceso del «movimiento revolucionario europeo».

La creación de la Muestra de Mérida, que –insistimos– incluía en su título el adjetivo «latinoamericano», partía de la certidumbre de que la conciencia del surgimiento de un nuevo cine en la región se había construido, hasta entonces, en el exterior. Su impulsor, Carlos Rebolledo, hacía explícita, como primera vocación del certamen, la de constituir una «oportunidad para que los cineastas latinoamericanos puedan discutir en América, y no en Europa como siempre se ha hecho, sobre los problemas del cine en este continente»[8]. Festivales como Pesaro, continuaba Rebolledo, son un «signo típico de nuestro subdesarrollo: que sea Europa la que se interesa por lo que ocurre en América Latina sin que la propia Latinoamérica lo haga; que para poder reconocernos a nosotros mismos tengamos que pasar por el intermediario de la metrópoli». Mérida pretendía, a través de la proyección y la discusión de obras y problemáticas comunes, contribuir a un cambio de actitud, entre los cineastas, «de hacer cine para que lo vean los europeos por la de hacer un cine para que sea visto por los latinoamericanos». Así el evento suponía no solo la legitimación del surgimiento de un nuevo cine, sancionado por la mirada externa y la visibilidad internacional que igualmente le habían otorgado unos rasgos de identidad reconocibles por su vínculo con la realidad, sino la urgencia de generar espacios y circuitos para llegar a los públicos a los que supuestamente debían interpelar esas nuevas prácticas cinematográficas que pretendían revelar y enfrentar al espectador latinoamericano con sus propias realidades. No en balde, una de las conclusiones de aquel primer encuentro italiano en Sestri Levante había sido la condena del aislamiento cultural y cinematográfico provocado por el control extranjero de la producción y la exhibición en la región, al tiempo que propugnaba el establecimiento de lazos de colaboración entre los diferentes cines y culturas de América Latina.

---

[8] «La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano. Una entrevista con Carlos Rebolledo», *Cine al día* 5, 1968. En relación con ello, es interesante la entrevista realizada al crítico francés Marcel Martin, jurado de Mérida, en la que afirmaba haber visto previamente todas las películas interesantes presentadas en el evento. Cfr. "Los problemas de ustedes son los nuestros". Entrevista con Marcel Martin, *Cine al día* 6, 1968.

Como señalamos, junto a la identidad continental latinoamericana, otro elemento marcaba la especificidad de Mérida: ser una muestra de cine documental. La pertinencia de dicho foco radicaba, de nuevo en palabras de Rebolledo, en que el documental era «el vivero del cine latinoamericano, tanto material como ideológicamente»[9]. La frase adquiere sentido y matices en el contexto contemporáneo donde la definición de «nuevo cine latinoamericano» se hallaba en plena construcción a partir de las experiencias fílmicas previas adscritas a formatos, estéticas y estrategias de producción diversas, pero que logra en el encuentro de Mérida una formulación de mínimos comunes que la historiografía recogerá posteriormente. En el editorial del número de la revista venezolana *Cine al día* dedicado al nuevo cine latinoamericano, y principal fuente para la reconstrucción del evento, se afirma:

> El significado es, en términos muy generales, cine comprometido con la realidad nacional, cine que rechaza todas las fórmulas de evasión, la deformación, la indiferencia y la ignorancia, para enfrentarse con la problemática de los procesos sociológicos, políticos, económicos y culturales por los que atraviesa cada país, con sus particulares características y situaciones, y crear obras que en el dominio de la ficción o del documental rezuman realismo, del testimonio no muy simple al análisis en profundidad, al instrumento de agitación. Un cine que nace en condiciones de producción imposibles y sólo gracias a la infinita pasión de sus autores, como un acto de fe. Un acto de fe que no sólo tiene que vencer las dificultades materiales de la realización, sino que además tiene que luchar con las exigencias de la interpretación y comprensión de nuevos contenidos y de la elaboración material de esos nuevos contenidos[10].

---

[9] *Ibidem*.

[10] «Editorial: El desafío del nuevo cine», *Cine al día* 6, 1968, pp. 2-3. A. M. López, en el trabajo antes citado, reproduce esta declaración como paradigmática de las definiciones del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

El cine como *ACTO DE FE*. El documental y los festivales

Diez años antes, en mayo de 1958, había tenido lugar en Montevideo la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica), y en paralelo a la misma se había celebrado el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas (sic) Independientes que, como referíamos, acostumbra a identificarse como uno de los mitos fundacionales del nuevo cine latinoamericano. El festival del SODRE, creado en 1954 y que presentaba films procedentes de todos los países del mundo, acuñaba su especificidad desde la impronta que el documental había adquirido en esta década a nivel internacional, asociada tanto a funciones sociales, culturales y educativas como a un impreciso estatus periférico y alternativo respecto a las prácticas cinematográficas comerciales. Desde esta aparente híbrida naturaleza y con vocación de dar visibilidad a prácticas alternativas y diferenciales de las hegemónicas, nacerán en estos años en Europa diversos festivales especializados, como los de Oberhausen (1954) y Leipzig (1955), en los que el documental comparte pantalla con los films experimentales y de animación que habitaban bajo la rúbrica de cortometraje[11]. Surgidos, como el certamen uruguayo, desde consignas programáticas asociadas a la difusión cultural y la educación ciudadana[12], se convertirán pronto en espacios de resistencia a las fronteras políticas e ideológicas prefijadas por los estados y de visibilidad y defensa de las nuevas estéticas[13].

---

[11] A los citados, podría añadirse el festival de documental y cortometraje de Bilbao.

[12] La primera denominación del festival de Leipzig será de «films culturales y documentales»; el de Oberhauen será creado por el director de la Escuela de Educación de Adultos de la ciudad y su primera edición se presentará como festival de «film educativo».

[13] Recordemos que en la octava edición del festival de Oberhausen (1962) se presentaría el Manifiesto de Oberhausen, habiéndose convertido en el único lugar de Europa occidental en que podían verse films procedentes del bloque soviético. Leipzig, por su parte, funcionará como lugar de resistencia –las autoridades impedirían su celebración en 1975, 1978 y 1979– y como escaparate

El cineasta uruguayo Mario Handler señalaba las ediciones de 1957 y 1958 del SODRE como punto de arranque del movimiento documental en América Latina, dado que por primera vez se encontraban y compartían su trabajo cineastas de América del Sur como Fernando Birri y sus estudiantes de Santa Fe, Patricio Kaulen de Chile, Jorge Ruiz de Bolivia, Manuel Chambi de Perú y Nelson Pereira dos Santos de Brasil, «cuyos films ficcionales a la manera neorrealista marcarían el inicio del *Cinema Novo*»[14].

Las categorías del concurso internacional incluían premios al mejor documental artístico, film científico, film experimental, etnográfico-folklórico, film para niños, film de publicidad (no comercial), film de publicidad (comercial) y film cultural. Los discursos protocolarios que inauguraban las muestras montevideanas hacían referencia a la vocación de acercamiento natural entre los pueblos a través de un cine que evolucionaba y se perfeccionaba gracias a los movimientos experimentales y los «buscadores del documento vivo en la naturaleza o en la vida del hombre» [15]. Recogían así dos antiguos idearios rastreables desde los años treinta: el papel de los festivales de cine como parte de la agenda de las relaciones internacionales y diplomáticas entre las naciones; y el papel del cine no comercial como privilegiado para el conocimiento mutuo entre los pueblos a través de la cultura.

Las resoluciones del Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes (Montevideo, 1958) incluían algunas de estas consignas: el afán de lucro no debía ser la guía rectora de la producción cinematográfica; la cinematografía debía cumplir en América Latina la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población; recomendaban que se contemplara la especial situación del cortometraje

---

privilegiado de los films latinoamericanos. En 1972 dedicará una retrospectiva denominada Films sobre las luchas del pueblo por la libertad: América Latina; en 1974 lo hará al documental cubano.

[14] J. Burton, «Mario Handler. Starting from Scratch: Artisanship and Agritprop», en *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Texas, University of Texas Press, 1986, p. 17.

[15] Catálogo del IV Festival Internacional del Cine Documental y Experimental-SODRE, Montevideo, Uruguay, junio-agosto de 1960.

para su desarrollo, supervivencia y difusión y la inclusión del cine en un posible mercado común latinoamericano como medio real de muto conocimiento y comprensión. Lo firmaban como cineastas independientes, entendiendo por ello a todos los profesionales que trabajan sin estar ligados en relación de dependencia a empresas de producción o distribución y pueden decidir libremente y personalmente la orientación temática o estética de sus películas.[16]

En 1960 se premia *Tire dié* de Fernando Birri, un documental que excedía las categorías del SODRE enunciadas, y se censura *Como el Uruguay no hay*. Signos ambos de que los marcos de un certamen como este –homologable a los viejos festivales cinematográficos del mundo auspiciados por iniciativas estatales, diseñados como parte de las agendas de la diplomacia cultural internacional[17] y al servicio, por tanto, de múltiples intereses– eran insuficientes para acoger las nuevas prácticas documentales de la región. En 1967 se pondrían abiertamente de manifiesto estas contradicciones: la dirección del SODRE revocó la decisión del comité de selección de la muestra de incluir el cortometraje *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, 1967) en el certamen nacional, censura que produjo un fuerte revuelo entre el público y la crítica[18]. El acontecimiento mostraba cómo las vías políticas cada vez más explícitas del documental rompían las costuras de un espacio institucional oficial como el SODRE. Pero las hechuras económicas y los márgenes estéticos de algunas de

---

[16] Sobre esta edición del SODRE y el Congreso, véase M. Mestman y M. L. Ortega, "Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies", en D. Williams y Z. Druick (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, Londres, Palgrave-Macmillan, BFI, 2014.

[17] Este es uno de los aspectos que analizan los estudios contemporáneos sobre las culturas implicadas en el circuito internacional de festivales. Véase, por ejemplo, D. Iordanova (ed.), *Film Festival Year Book 2: Film Festival and Imagined Communities*, St Andrews, St Andrews Film Studies, 2010.

[18] M. Amieva, «El auténtico destino del cine. Fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971», *33 cines* 2, 2010. Esta edición fue especialmente convulsa, porque además se dejaron desiertos un buen número de premios, entre ellos el primer premio en la categoría de Cine Nacional. Sobre el *affair* de *Elecciones*, véase también T. Tal, «Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9, año 4, 2003.

las películas exhibidas en estos años en Montevideo bajo la doble o imprecisa adscripción entre «documental y experimental» habían ofrecido ciertas claves para el planteamiento de otro cine posible, fuera de los parámetros de la industria. Ambas etiquetas remitían a producciones de mínimo presupuesto y paso reducido, bases posibles para la libre creación y expresión y un cine concebido como acto de fe[19].

Al año siguiente, la muestra de Mérida se celebraba bajo los auspicios de la Universidad de los Andes y contribuiría a la creación del Departamento de Cine de dicha universidad, otro aspecto que permite contemplar el evento venezolano como una cristalización en el 68 de dinámicas y procesos previos que venimos explorando. El cortometraje *Elecciones* había sido producido por el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (Uruguay), creado en 1950 como centro de desarrollo del cine científico y documental aplicado a la enseñanza, en especial de la medicina, al que se incorpora Mario Handler a principios de los sesenta. Con puntos de partida diferentes, como ejemplifican las pioneras fundaciones del Instituto Fílmico en la Pontificia Universidad Católica de Chile por Rafael Sánchez (1955) y de la Escuela Documental de Santa Fe en la Universidad del Litoral por Fernando Birri (1956), desde mediados de los años cincuenta el cine iría encontrando acomodos institucionales en las universidades latinoamericanas teniendo, en la mayoría de los casos, como acicate y

[19] Instituciones como el National Film Board de Canadá, cuyas producciones estuvieron muy presentes en la programación del evento y viajaban por el circuito de los cineclubs, se caracterizaban por auspiciar un cine no comercial que se movía entre el documental educativo y los films experimentales de Norman McLaren pasando por las renovaciones del lenguaje documental en las diferentes manifestaciones del cine directo representadas por Koenig y Michel Brault. No es extraño que entre los pliegues de la memoria de futuros cineastas, formados en las sesiones de los cineclubs que iban poblando toda la geografía de la región, en pantallas como las del SODRE y en las prácticas docentes de maestros como Víctor Iturralde Rúa en el Instituto de Cine Arte en Córdoba (Argentina), el cine documental y experimental del NFB aparezca recurrentemente. Las películas de McLaren inauguraron la primera edición del SODRE de 1954; en 1964 el cineasta canadiense presidía el jurado del I Festival de Cine Experimental y Documental (FICED) de la Universidad Católica de Córdoba (Argentina).

base los cineclubs universitarios.[20] El documental y el cine experimental eran terrenos propicios para la iniciación cinematográfica y una producción, como la que auspician los centros universitarios, alejada de los circuitos hegemónicos. En 1957 Sergio Bravo, formado en el primer curso del Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, escribe el acta de fundación del Centro de Cine Experimental[21] que será integrado formalmente en la Universidad de Chile en 1961. En la presentación de los primeros trabajos de Cine Experimental, en 1959, se describía el cine experimental como una producción profesional y colectiva caracterizada por «la búsqueda de un lenguaje cinematográfico propio, a través de temas que expresen la realidad»[22], marco definitorio que encuentra acertada expresión en la manera en que las primeras películas de Sergio Bravo parten de una concepción de la forma fílmica para dar sentido a las obras con distintos grados de diálogo con lo real, desde el documental plástico y poético *Mimbre* (1957) a la mayor autonomía formal en la imagen y la palabra de *Láminas de Almahue* (1961, con mención en el Festival de Locarno). En 1963 se creaba el Centro Universitarios de Estudios Cinematográficos de la UNAM y en 1965, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica convocaba el I Concurso de Cine Experimental, punto de arranque de la renovación del cine mexicano. A la cuarta convocatoria del festival del Cine Club de Viña del Mar, en 1966, se incorporaban el Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Cine Experimental de la Universidad de Chile para conformar el Primer Festival de Cine Chileno y el Primer Encuentro de Cineastas Chilenos. En la edición del año siguiente, convertida en Primer Festival de Cine Latinoamericano, la Universidad de Chile figura

---

[20] En estas dinámicas, sería también importante el papel de las universidades en la conformación de archivos fílmicos y cinematecas. En 1960, se fundaba la Filmoteca de la UNAM y comienza a funcionar la Cineteca de la Universidad de Chile. En 1965, se creaba la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) que celebraría su III Congreso en paralelo al I Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1967, en el marco del Festival de Viña del Mar.

[21] Que firman junto a él Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez y René Kocher.

[22] Universidad de Chile, *Boletín* 2, 1959, citado en C. Salinas Muñoz y H. Stange Marcus, *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago de Chile, Uqbar, 2008, p. 38.

como patrocinadora[23]. La participación universitaria permitía, en este como en otros casos, evitar la acción del Consejo de Censura Cinematográfica[24].

En la Universidad de los Andes la actividad cinematográfica se había iniciado con la creación del Departamento de Cine de la Escuela de Ciencias Forestales en 1963, dedicado a la realización de documentales científicos y didácticos, cuya dirección asumía Carlos Rebolledo en 1966 para pasar a depender de la Dirección Cultural de la Universidad.[25] Su primer gran proyecto sería la Muestra de Cine Documental Latinoamericano de 1968 y, al año siguiente, como resultado del éxito de la misma, se fundaba el Centro de Cine Documental[26], devenido posteriormente en Departamento de Cine de la Universidad de los Andes.[27] Venezuela pasaría a integrarse, desde entonces, en la geografía mítica del Nuevo Cine Latinoamericano, acogiendo en 1974 el V Encuentro de Cineastas Latinoamericanos (Caracas, 1974), donde se crea el Comité de Cineastas Latinoamericanos, y Mérida será sede de una de las primeras filiales de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (La Habana, 1985).

El documental y Mérida

Las diversas dinámicas presentadas hasta aquí, donde se entrecruzan lo local, lo regional y lo internacional, resultan variables significativas al momento de pensar en los impulsos y diálogos que dieron lugar y dotaron de identidad a la muestra de Mérida. De hecho, en

---

[23] Incorpora a miembros de Cine Experimental y de la Cineteca Universitaria.

[24] J. Román, «Dos tiempos para una utopía: festivales de cine latinoamericanos», *Aisthesis* 48, 2010.

[25] E. Aray, «Mérida, ciudad del cine», en *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, 1997, pp. 225-241.

[26] Entre las siete películas realizadas en su primer año de existencia, tres estaban firmadas por Ugo Ulive: *Basta* (1969), *Caracas dos o tres cosas* (1969) y *Diamantes* (1969).

[27] Véase un extenso análisis de su historia en R. Rojas, «El departamento de Cine de la Universidad de los Andes 1962-2003», *Boletín del Archivo Histórico* 17 (Universidad de Los Andes), año 10, enero-junio de 2011, pp. 15-68.

su balance de la referida IV edición de la Muestra de Pesaro (1968), el español Fernando Lara señalaba tres hechos decisivos puestos de manifiesto por las películas exhibidas: la existencia de un cine al margen de toda estructura, ya sea industrial o gubernativa, en su mayoría rodadas en 16 mm, cuya imperfección era proporcional a la libertad lograda y a la expresión directa y personal sin mediación de estructuras económicas; la ampliación de la clásica división entre cine de autor y cine-espectáculo comercial por la llegada de este cine directo, independiente que, buscando su expresión personal, ya no podía incluirse en el concepto de cine de autor, a menudo convertido en cine de consumo; la cada vez mayor potencia de lo que se podría llamar «cine periodístico», un cine íntimamente unido a la realidad, que no podía vivir sin esta ligazón, lo cual le conduce en último término a la búsqueda de la expresión política, en suma, «ante la concepción tradicional del arte como algo superior a la realidad se erige la investigación sobre un lenguaje contingente, actual. De la dialéctica entre la expresión y lo real, nace el más interesante cine nuevo de hoy».[28]

Bajo estas tres rúbricas cabrían también las definiciones que convivieron dentro de la etiqueta «cine documental» en la muestra de Mérida, aun cuando la selección de ambos certámenes compartiera, en este año, pocas películas. La última frase de Lara parecería igualmente anticipar uno de los ejes centrales del debate que en torno a los desafíos del «nuevo cine» tendría como escenario la ciudad venezolana.

En las bases de la convocatoria de Mérida se entendía por documental:

a) aquellas películas en las cuales fotografía y montaje expresen la realidad sin alteraciones extrañas y constituyan un aporte de calidad a la expresión cinematográfica;

b) aquellas que, respetando lo señalado en el apartado a), contengan por exigencias del tema, un mínimo de reconstrucción;

c) películas de montaje, a condición de respetar lo señalado en el apartado a);

---

[28] F. Lara, «Pesaro, año IV. En busca de una nueva dialéctica», *Nuestro cine* 75, 1968, p. 26.

d) aquellas que, presentando un cierto grado de ficción, se mantengan, sin embargo, dentro de la representación de la realidad y conserven por consiguiente, el valor esencialmente documental[29].

La naturaleza comprehensiva del último apartado de la convocatoria de esta Primera Muestra de Mérida quedaba más perfilada en las palabras de su director, Carlos Rebolledo, para quien lo que definía al documental era el grado de compromiso, sin que importara que lo representado fuera la realidad misma o una reconstrucción, dado que el grado de verdad y de autenticidad venían marcados por las intenciones. De hecho, continuaba:

> La forma de abordar la realidad no determina el grado de realismo con que ésta es expresada. Mucho del cine-verdad falla en este sentido, ya que aunque toma una realidad tal como es carece de una intención de interpretación, de compromiso, de análisis, y se queda al mismo nivel que el cine de Hollywood[30].

Las reflexiones citadas señalan el rumbo que las discusiones iban a tomar durante el encuentro, donde el mero testimonio y el documento debían ser superados dentro de un cine, el latinoamericano, que daba por cerrada su fase fundacional. Lo iba a hacer a la luz de las películas mostradas. Pero en la concepción de la muestra pesaba, de nuevo en palabras de su director, el hecho de que «Latinoamérica está condenada a hacer documentales, quizás felizmente condenada», lo que obligaba al cineasta a tener un contacto directo con la realidad, importante para su formación desde el punto de vista social, y lo forzaba a «liberarse de pruritos y prejuicios formales», «olvidar la vanidad artística»[31].

En estas palabras resuenan ya las reflexiones de Julio García Espinosa en «Por un cine imperfecto» (1969), que prevenían sobre el

---

[29] Publicadas en *Cine al día* 5, 1968.

[30] «La Muestra de Mérida y los problemas del cine latinoamericano. Entrevista a Carlos Rebolledo», *Cine al día* 5, 1968.

[31] *Ibidem*.

espejismo generado por los aplausos de Europa a la calidad del cine (cubano y brasileño), un reconocimiento quizás teñido de nostalgia por las tradiciones y la cultura popular perdidas en el viejo continente; sobre el error de comprender la oportunidad que se abría al artista latinoamericano en términos de crear un nuevo ismo que Europa era incapaz de generar. De ahí su llamamiento a un cine imperfecto entendido como arte interesado al que ya no preocupa ni la calidad ni la técnica; de denuncia, si por ella se entendía la información y el testimonio como arma de combate para los que luchan, no para generar la compasión en el otro; un cine que mostrara los procesos, y no se complaciera en los resultados y en ilustrar bellamente ideas y conceptos; mostrar el proceso de los problemas, no el análisis de los mismos impregnado de prejuicios *a priori* y que cercena las posibilidades de análisis del interlocutor.

El cineasta cubano afirmará también en el famoso texto: «leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela». Al ensayo literario Oswaldo Capriles asociaba por analogía, en el primer balance de la Muestra de Mérida, la definición de documental, entendido como nuevo cine[32]. La analogía le permitía, por una parte, ubicar al cine documental en un espacio diferente al de la propaganda; por otra, contemplar la infinidad de subgéneros y clases que bajo la denominación documental conviven al igual que en el ensayo. Propiciaba, además, una reflexión sobre las formas desde el conflicto: «toda pretensión a las formas puras o al predominio de las formas condicionantes sobre el contenido, no viene a ser sino un escamoteo del núcleo expresivo». El tratamiento, que podía ser racional o emocional o una mixtura de ambos, en el documental debía partir de la

[32] O. Capriles, «Mérida: realidad, forma y comunicación», *Cine al día* 6, 1968, pp. 4-9. Puede consultarse también en O. Carriles Arias, *Reflexiones sobre cine*. Caracas, Cinemateca Nacional, 1997, pp. 104-113. Si García Espinosa ponía en jaque a la crítica como anacrónica figura mediadora, el artículo de Capriles comenzaba asumiendo el desafío que el nuevo cine imponía al crítico, quien debía situarse en un lugar diferente al de la indolencia o la benevolencia indistinta, alejarse del dogmatismo ideológico y la formalización de sistemas apriorísticos de juicio para inclinarse por el análisis del fenómeno e identificar en él (no solo por los films, sino también por las opiniones de los cineastas) las diversidades de enfoques.

materia, del documento en tanto objeto material que en el caso latinoamericano era

> una necesidad en el sentido filosófico del término [...] Tal es la relación que une a la realidad latinoamericana con el cine documental y tal necesidad es también la ineludible vía del cineasta latinoamericano. La realidad inaceptable de un continente subdesarrollado, explotado y, sobre todo, alienado, condiciona todo esfuerzo expresivo en materia de documento. Si existe esa enorme, incontenible necesidad de documento, es precisamente por la urgencia inaplazable de probar los hechos, las situaciones, dar fe de las traiciones y culpables, señalar, documentalmente, las salidas, las soluciones, las alternativas[33].

La necesidad del cine documental, continuaba Capriles, venía además dada por su contraposición a otros géneros adoptables por el nuevo cine latinoamericano y, en este contexto, su función era la de romper con las barreras y obstáculos para erradicar la ignorancia respecto a la realidad social, permitir la aprehensión por el público de la misma, necesaria para la toma de conciencia.

Obviamente, nada nuevo había en este discurso a la altura de 1968. Desde 1958, los diferentes escritos de Fernando Birri en torno a la experiencia de la Escuela de San Fe asumen la posición crítica y la función revolucionaria del documental como mostración de los problemas, registro de la realidad y ofrecimiento de la imagen del pueblo hasta entonces escamoteada como requisito de un cine que plante cara al subdesarrollo y que, por ende, no se haga cómplice de él. Mérida suponía un balance de las experiencias previas y una revisión del valor del documento a partir de ellas. De ahí que el problema de la forma, del argumento y del discurso implicado en el concepto de documental, que se oponía directamente «a la imparcialidad, a la observación inanimada o al quieto análisis superficial o esteticista»[34], se convierta en la piedra de toque de las discusiones. Si el primer epígrafe del texto de Capriles que venimos referenciando se denominaba «el compromiso con la realidad», en el

[33] O. Capriles, *ibidem*., p. 5.
[34] *Ibidem*., p. 8.

segundo, «del testimonio a la acusación», se señalaban las prácticas y los discursos que apuntaban en plurales pero convergentes direcciones. *La hora de los hornos*, como cabría esperar, resultaba en film faro del uso probatorio y necesariamente tendencioso del documento. Se citaban después las declaraciones de Raymundo Gleyzer en el foro de cineastas: «estamos documentando lo que está pasando en América Latina, por eso somos documentalistas […] pero la solución, el resolver el problema del hambre, o tal otro, o todos los de América Latina, se tiene que bosquejar en cada lugar», curiosamente calificadas de «apolíticas» y localistas. Se invocaba a Santiago Álvarez, ausente en la cita, a través de extractos tomados de su escrito «Arte y compromiso» (1968) que enfatizaban la necesidad del artista de autoviolentarse ante la realidad convulsa del Tercer Mundo y su responsabilidad diferente de la del intelectual del mundo desarrollado[35]. No refería, sin embargo, aquellas partes del texto de Álvarez sustantivas para comprender una de las direcciones a las que apuntaba el trabajo de Getino y Solanas: el cineasta, se decía en «Arte y compromiso», sin preconceptos ni prejuicios de que se produzca una obra artística menor o inferior, debía abordar la realidad con premura, sin dejar de asimilar las técnicas de expresión de los países altamente desarrollados (aunque sin dejarse llevar por las estructuras mentales de los creadores de las sociedades de consumo).

> Sería absurdo –afirmaba Santiago Álvarez– aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al Tercer Mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico [...] sin confundir las técnicas expresivas con modos mentales y caer en una imitación superficial de las mismas.

---

[35] Aunque no se citaba la fuente. Originalmente publicado en el diario *El Mundo* (La Habana, 1968) y la revista *Tricontinental*, el texto se halla reproducido en diferentes lugares, entre ellos *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación, 1988, vol. III, pp. 35-37 y en P. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 458-463.

Los últimos cortometrajes del cubano como la *opera prima* del argentino Grupo Cine Liberación daban buena cuenta de la apropiación de los lenguajes de la publicidad y otras artes de la cultura de masas para hacer hablar, en una dirección revolucionaria, tanto a los documentos de la realidad latinoamericana como a los documentos paradigmáticos, la iconografía y los referentes visuales de las sociedades de consumo y el arte del primer mundo.

El balance de Capriles concluía con la intervención en el encuentro de cineastas del boliviano Jorge Sanjinés, sin duda el discurso más directo e incisivo en la identificación del presente y el futuro del nuevo cine latinoamericano durante los debates. Sanjinés afirmaba la importancia de la muestra de Mérida que había permitido tomar contacto con películas patéticas, hermanas en su dolor, que mostraban los problemas compartidos del hambre, la miseria, la mortalidad infantil...

> Pero todas estas películas, la mayor parte de ellas (incluidas las nuestras) están en la etapa del testimonio, de mostrar esos problemas. Personalmente creo que ahora debemos dejar esa etapa; existe ya un número suficiente de esas películas, que están circulando en las Universidades de América Latina, en grupos que se interesan por ver y conocer este tipo de cine. Pero ¿y el pueblo? Es decir ¿podemos nosotros hablarle al pueblo de su propio dolor? No. El pueblo sabe más del hambre que él sufre, del frío que pasa que nosotros los cineastas. [...] Creo que ahora debemos entrar en una etapa mucho más agresiva, ya no defensiva, sino ofensiva, debemos desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana. Debemos señalar quiénes son los que causan ese estado de cosas. Debemos desenmascarar al imperialismo, eso debemos hacer[36].

---

[36] J. Sanjinés, «Testimonio de Mérida (Venezuela)», publicado originalmente en *Cine del Tercer mundo* 1, octubre de 1969, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo. Citamos por su reimpresión en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano.* México, Secretaría de Educación Pública/ Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación, 1988, vol. I, pp. 97-101.

En el discurso de Sanjinés se entrecruzaban dos argumentos: el paso del documento a la acusación y el avance desde un cine revolucionario hasta ahora destinado a las elites intelectualizadas a uno capaz de interpelar a los sujetos supuestos protagonistas de la revolución. Este último punto, ausente en el balance de Capriles, de hecho ocupaba el inicio de su intervención. Tomando como referencia su propia experiencia en Bolivia, revisaba *Aysa!* (1965) y *Revolución* (1963) como films dirigidos a los intelectuales, los estudiantes de las ciudades, a la clase media, a quienes había que mostrar –como a los públicos europeos, podríamos añadir nosotros– los problemas del país y los sucesos dramáticos de la realidad social. Pero ahora debía abrirse otra etapa dirigida a la mayoría, «porque es la mayoría la que debe liberarse». Para ello, en el caso boliviano, era necesaria una investigación sobre los engranajes del pensamiento del pueblo indio, absolutamente diferentes, en su modo de pensar y de captar, que el europeo. Esto implicaba alejarse de los moldes de cine europeo, camino que habían comenzado a transitar con *Ukamau* (también proyectada en Mérida). La mejor crítica posible, afirmaba Sanjinés, había sido la de un crítico europeo diciendo que el film «venía de la prehistoria y no encontraba ninguna relación con el cine europeo[37]».

Las posiciones, por tanto, no eran tan convergentes como a primera vista pareciera. El para quién del nuevo cine y la atención a las particularidades locales impuestas por el contexto, criticados a Gleyzer, quedarían como debates siempre abiertos y recurrentes, aunque opacados por la marcha triunfal de Nuevo Cine Latinoamericano hacia Viña del Mar 69. En el añadido que Sanjinés incluía al texto citado para su publicación en octubre de 1969, señalaba la importancia de Mérida –«Fue un encuentro (Mérida) importante y decisivo. Allí descubrimos que aunque aisladamente, sin conocernos estábamos todos trabajando en la misma idea, convencidos de un mismo deber»[38]– y los avances que en un año se habían conseguido: si en la muestra de Venezuela se presentaron ocho largometrajes, en Chile la cosecha del año trascurrido daba un monto de cuarenta.

---

[37] *Ibidem*., pp. 97-98.

[38] J. Sanjinés, «Testimonio de Mérida (Venezuela)», *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*, *op. cit.*, pp. 100-101.

Después de Mérida y de las encrucijadas del 68 no iba a resultar tarea sencilla realizar documentales a la altura de las múltiples apuestas y reformulaciones teóricas del compromiso del cine con lo real. En el año siguiente se cristalizaban posiciones e ideas que reubicaban la función del cine latinoamericano en el contexto internacional y las prácticas documentales en el contexto del cine revolucionario. En 1969, Julio García Espinosa escribía «Por un cine imperfecto» y se publicaba «Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo» (Grupo Cine Liberación/Octavio Getino y Fernando E. Solanas)[39]. En noviembre de 1969, se fundaba Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay impulsada, entre otros, por Mario Handler junto a miembros del Cineclub de Marcha, que comienza sus actividades de recopilación, exhibición y producción, ejemplar de la nueva fase de agitación y agresión acordada en Mérida, y la publicación de la revista *Cine del Tercer Mundo*. En sus únicos números (1969 y 1970) se daba amplia cuenta de la Muestra de Mérida, así como de las ideas de García Espinosa y Getino y Solanas[40]. Y en el Festival de Viña del Mar 69, el viraje sin retorno hacia el compromiso del cine con la acción política y revolucionaria se conjugaba con la salida de los films de los guetos de intelectuales, iniciados e interesados que se traduciría en la alta presencia de films de ficción en 35 mm.

García Espinosa, como señalábamos antes, construía su reflexión crítica sobre el pasado inmediato del cine latinoamericano propugnando un rumbo estético diferenciado del europeo; Getino y Solanas integraban ya algunas experiencias político-militantes de las sociedades de consumo en la andadura de un Tercer Cine que, a diferencia de las vanguardias cinematográficas previas que encuadraban en el «segundo cine»[41], dejase de estar, como aquel, «reducido a una serie de grupúsculos que viven pensándose a sí mismos

---

[39] Originalmente publicado en *Tricontinental* 13, octubre 1969, La Habana.

[40] Véase, M. Villaça, «El cine y el avance autoritario en Uruguay. El "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* 3, año 3, 2012, pp. 243-264.

[41] Remitían al cine argentino de Hugo del Carril, Torre Nilsson, Ayala, Feldman, Kohon, Kuhn, y también incluían en él *Tire dié*.

ante un reducido grupo de élites diletantes»[42]. El reto del Tercer Cine, «del cine de nosotros», de nuevo a diferencia del «segundo cine», era su capacidad de resistencia a ser absorbido por el sistema. El documental parecía una de las vías para ello:

> El cine conocido como documental con toda la vastedad que este concepto hoy encierra, desde lo didáctico a la reconstrucción de un hecho o historia, constituye quizás el primer basamento de una cinematografía revolucionaria. Cada imagen que documenta, testimonia, refuta, profundiza la verdad de una situación es algo más que una imagen fílmica o un hecho puramente artístico, se convierte en algo indigerible para el sistema[43].

Del mismo modo, el testimonio sobre la realidad nacional era un medio de diálogo y conocimiento a nivel mundial, base de un mutuo intercambio de experiencias entre los pueblos para romper con la balcanización que mantiene el imperialismo, sin el cual la lucha no podría ejecutarse con éxito[44]. De ahí que el Cine Giornali Liberi, los documentales del Zengakuren o la experiencias de los grupos Medvedkin se integraran como jalones movilizadores de la acción junto a *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *La hora de los hornos*, las películas de Santiago Álvarez y los documentales cubanos. No obstante, en el conocimiento de esa realidad, el cineasta no debía simplemente documentarla ni ilustrarla sino incidir en ella; tampoco debía rebajar la exigencia de su lenguaje, sino ofrecer al pueblo obras de calidad donde la experimentación lingüística operara junto a la idea. Cabía, por tanto, un «cine perfecto» siempre que por ello no se entendiera aquel que emulaba la perfección del cine burgués y las obras de los países dominantes, sino el que se arriesgara por caminos nuevos interrelacionando teoría y praxis.

---

[42] «Hacia un tercer cine», citamos por la reimpresión en *Hojas de cine: Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. México, Secretaría de Educación Pública/Universidad Autónoma Metropolitana/Fundación, 1988, vol. I, pp. 29-62.

[43] *Ibidem*, p. 47.

[44] *Ibidem*, p. 47.

Cuando en 1974 Andrés Caicedo entrevista a Marta Rodríguez y a Jorge Silva sobre *Chircales* (Colombia, 1972), film del que se proyectó en Mérida una versión aún no sonorizada[45], sus respuestas ponían de manifiesto los múltiples y sucesivos envites teóricos a los que hubieron de enfrentarse en el largo proceso de realización del film desde 1967 a 1972[46]. Silva relataba cómo la esencia inicial de este tipo de cine en términos de acercamiento sin más a la realidad resultó pronto insuficiente y se sucedían los conceptos que el realizador asumía como problemas complejos en el desarrollo de su obra: primero, la teoría del cine imperfecto que homologaba lo bien hecho al cine reaccionario[47]; después, la demanda de una alta calidad técnica y formal de manera que el cine político compitiera en igualdad creativa, para no perder su eficacia, con el cine de la reacción y del consumo en el que se había educado la sensibilidad del obrero y el campesino; tras ello, el llamamiento a realizar el cine de los cuatro minutos[48], de agitación y de contra-información; finalmente, el problema de la distribución, uno de los puntos de «Hacia un Tercer Cine» y que había pasado a ocupar un espacio importante en las discusiones en torno al cine militante en el inicio de la década de los años setenta[49].

---

[45] La proyección se acompañó con una cinta grabada, que posiblemente diera cuenta del propicio proceso de construcción del film a partir de métodos etnográficos y del registro de las voces en cintas magnetofónicas independientes a la toma directa de imágenes.

[46] A. Caicedo, «Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez», originalmente publicada en *Ojo al cine* 43 (1974) y recogida en A. Caicedo, *Ojo al cine*. Seleccionado y anotado por L. Ospina y S. Romero Rey, Santa Fe de Bogotá, Norma, 1999, pp. 403-414.

[47] Recordemos que el texto de García Espinosa comenzaba: «Hoy en día un cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario». «Por un cine imperfecto», *op. cit*.

[48] En referencia al impulsado por Mario Handler desde la Cinemateca del Tercer Mundo. Cfr. I. León Frías y A. González Norris, «El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler», *Hablemos de cine* 52, 1970, recogida en I. León Frías, *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*, México, UNAM, 1979. Véase también I. León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, *op. cit*., pp. 138-140.

[49] Muestra de ello puede encontrarse en M. Mestman, «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación», en L. Fernández

En este paisaje discursivo en torno a la función y las formas del documental dentro del Nuevo Cine Latinoamericano, Mérida representa un umbral en que convergen discusiones previas y se anuncian los debates de los años inmediatamente posteriores. Los films que los propician serán aquellos avocados a la intervención política, aunque en la muestra estarán presentes otras tendencias documentales, como veremos inmediatamente. Sin embargo, en este foro no llegaron a expresarse todas las tensiones a las que se enfrentaban las prácticas documentales en la búsqueda de formas y discursos acordes con los tiempos vividos. En Cuba, único país «liberado» de América Latina, el documental libraba en el 68 sus propias batallas internas. La prohibición del documental de Nicolás Guillén Landrián, *Coffea Arabiga* (1968) ponía de manifiesto lo inestable e inflamable de la alianza entre las dos vanguardias, la formal y la política[50].

Las películas de Mérida

En tanto que Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, Mérida presentaba una selección ejemplar de las prácticas documentales de la región cuyos logros iban a ser jerarquizados por los premios concedidos por el jurado compuesto por el italiano Guido Aristarco, el venezolano Rodolfo Izaguirre, director de la Cinemateca Nacional, y los críticos argentino, francés y uruguayo José Austin Mahieu, Marcel Martin y José Wainer[51]. Aunque predominaban los films producidos en el último año, la voluntad de escaparate representativo de diferentes cinematografías nacionales,

---

Colorado (ed.), *Cuadernos de la Academia* 9 (*Actas del VIII Congreso de la AEHC)*, Madrid, Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, 2001, pp. 443-463.

[50] M. L. Ortega, «El 68 y el documental cubano», *Archivos de la Filmoteca* 57, 2008, pp. 75-91.

[51] Cfr. *Cine al día* 6, 1968. No obstante, en el número anterior de la revista venezolana citada se anunciaban los nombres de Margot Benacerraf, Joris Ivens y Nelson Pereira Dos Santos quienes finalmente no pudieron asistir. El formato de festival, con jurado y premiación, fue uno de los aspectos también sujetos a debate en los días de la muestra.

escuelas y tendencias hizo que se recuperaran films del pasado. El más antiguo de los proyectados fue *Lucero de nieve* (Manuel Chambi, 1957)[52], perteneciente a la primera hornada de documentales filmados bajo el auspicio del Cine Club del Cusco bajo la dirección de Manuel Chambi con la participación de su hermano Víctor y del fotógrafo Eulogio Nishiyama, a los que luego se uniría Luis Figueroa. De esta bautizada por George Sadoul «École de Cuzco», se presentaron también los documentales más recientes *Estampas del Carnaval de Kanas* (1965), *Ukuku* (1967) y el primer largometraje de ficción del grupo *Kukuli* (César Villanueva, Eulogio Mishiyama y Luis Figueroa, 1960). Estos documentales podrían ubicarse en una corriente de documental etnográfico con alta presencia en la producción latinoamericana desde los años cincuenta, pero en una versión depurada de concesiones a la exposición didáctica, al exotismo o a la espectacularización propia de una mirada extranjerizada o a las convenciones de la etnología de salvamento[53] gracias a la sobriedad, rigor y limpieza formal de su fotografía y composición.

Los enfoques antropológicos y etnográficos se hallaban, por la aparente ausencia de posicionamiento ideológico y compromiso con la transformación social, a contracorriente de las líneas programáticas del evento que hemos reconstruido. No obstante, tuvieron su lugar en la muestra exhibiendo un espectro que se movía entre un documental etnográfico al uso como *Atabapo* (Donald Myerston, 1968), cortometraje producido por la Sociedad Venezolana de Antropología Aplicada,

---

[52] Que se proyectó en copia muda mientras su director iba improvisando el comentario. Esta forma de proyección, que –como dijimos– también se utilizó en el caso de *Chircales 68*, parece que suscitó un fructífero debate sobre cómo este formato era una vía para la producción de documentales de bajo costo, sin sonido, con textos que fueran leídos por un relator, lo que permitiría además su modificación en función de los públicos. Cfr. A. Roffé, «Problemas de la elaboración», *Cine al día* 6, 1968, p. 15. Roffé formaba parte del comité de selección de la muestra.

[53] Esta afirmación nuestra, derivada de los rasgos formales que encontramos en los films del Cuzco y la posición que los cineastas, a través de ello, exhiben frente a la realidad representada, no coincide con algunas de las valoraciones contemporáneas que vieron en *Estampas...* «la pintura de las costumbres de las comunidades indígenas en vías de desaparición». A. Roffe, «Problemas de la elaboración», *Cine al día* 6, 1968, p. 10.

y *Ocurrido en Hualfin* (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966), trilogía rodada en 35 mm y en blanco y negro y color, que fue recibida como uno de los más estimulantes y discutidos del evento. En él se conjugaban las vías que Prelorán comenzaba a explorar hacia sus reconocidas etnobiografías, caracterizadas por la construcción de los personajes, las estructuras narrativas cercanas a la ficción y la medida planificación visual y sonora alejada de la retórica del directo, con la mirada de Gleyzer, de quien pudo verse también *Ceramiqueros de tras la sierra* (1966), producida para la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, que había logrado el Primer Premio del II Festival de Cine Experimental y Documental de la Universidad Católica de Córdoba.

El segundo film más antiguo de los proyectados en Mérida fue *Revolución* (1963) de Jorge Sanjinés, cineasta que se alzaría con uno de los tres premios principales de la muestra. El Premio Rectorado de la Universidad de los Andes reconocía el conjunto de su obra –representada en la muestra por el documental *Aysa!* (1965) y la ficción fuera de concurso *Ukamau*–, pero sobre todo el cortometraje citado. *Revolución* nos enfrenta directamente a los marcos definitorios del documental discutidos donde los conceptos de cine revolucionario y de agitación superaban las hechuras de cualquier parteaguas clásico entre el documental y la ficción y determinaban sus filiaciones estéticas y discursivas a través de una tradición que se retrotraía al desarrollo teórico-práctico del cine soviético[54]. Ello se ponía de manifiesto en los dos tempos fílmicos que *Revolución* ponía en conflicto dialéctico trascendiendo los parámetros de la representación de la realidad: el registro testimonial y documental de la miseria y la pobreza, con la planificación y el montaje a la soviética con los que, mediante múltiples sinécdoques visuales, se representaba la opción revolucionaria, el nuevo dolor y sufrimiento del pueblo resultante de la represión y la esperanza futura.

Un año después de *Revolución* se había filmado *Maioria absoluta* (Leon Hirszman, 1964), buque insignia de la representación brasileña

[54] Sobre la determinación de los textos teóricos de los maestros soviéticos, antes que de sus obras, puede verse J. Sanjinés, «El cine revolucionario en Bolivia», *Cine cubano* 99, 1981, donde además se retoman y prolongan las reflexiones del cineasta en Mérida.

en Mérida que incluía también los films integrados en la primera serie documental del proyecto *A condição brasileira* (1964-1970) producido por Thomas Farkas:[55] *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares), *Viramundo* (Geraldo Sarno), *Nossa escola de samba* (Manuel Horacio Giménez) y *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla), realizados entre 1964 y 1965. El jurado de Mérida otorgaba una mención especial a Brasil por la selección presentada, pero con un reconocimiento especial al film de Hirszman,[56] cuyo rodaje había sido interrumpido por el golpe de estado; película que había pasado a integrar el repertorio fundacional del «tercer cine». A la sazón, *Maioria absoluta* figura como una de las tres citas fílmicas explícitas –junto a *Tire dié* (Fernando Birri, 1958) y *El cielo y la tierra* (Joris Ivens, 1965)– en la primera parte de *La hora de los hornos*. El abundante uso de la entrevista con sonido directo con el que Hirszman aborda el analfabetismo del nordeste brasileño y denuncia sus causas (entre otras, la estructura agraria) apunta a la naturaleza y marca diferencial que el documental brasileño exhibe en estos años en relación con la tónica predominante en otras filmografías latinoamericanas: el influjo del cinéma-verité,[57] reconocible en las películas citadas, y la reivindicación del cine directo como una técnica de la que los cineastas brasileños se habían apropiado para hacerla funcionar, a diferencia de los directores en los Estados Unidos, Canadá y Francia, en pro de una visión crítica de los conflictos y las contradicciones de la realidad del país.[58]

---

[55] Una primera aproximación puede encontrarse en J. Carlos Avellar, «A condição brasileira», en P. Paranaguá, *Cine documental en América Latina*, 2003, pp. 304-308.

[56] Jean-Claude Bernadet lo califica como «el gran documental» del periodo comprendido entre finales de los años cincuenta, cuando el documental comienza a participar de la renovación cinematográfica propuesta por el *Cinema Novo*, y 1964, fecha del golpe. Véase J.-C. Bernardet, «Le documentaire» en *Le cinéma brasilien*, París, Cinéma Pluriel/Centre George Pompidou, 1987, pp. 165-177.

[57] Sobre este punto, puede verse el texto de Bernadet citado en la nota anterior que atribuye la introducción de dicho estilo ligado a la tecnología de las cámaras ligeras y el sonido sincrónico en Brasil a Joaquim Pedro de Andrade después de sus viajes por Europa y Nueva York.

[58] S. Muñiz, «Cine directo. Anotaciones», Cine cubano 45-46, 1967. El texto se halla recogido en M. L. Ortega y N. García (eds.), *Cine directo. Reflexiones*

El largometraje *A opinião publica* (Arnaldo Jabor, 1966), también proyectado en Mérida, sería la mejor expresión de la potencia del cine directo para desvelar los fantasmas ideológicos y políticos a partir del retrato acerado de la clase media del país ejemplarizada en los habitantes del barrio carioca de Copacabana[59]. La representación brasileña incluía, no obstante, un film como *Lavrador*, *Labra-dor* (Paulo Rufino, 1968) que rompía radicalmente con esta tradición y era exponente de otra línea emergente en el documental brasileño desde mediados de los años sesenta abocada a la construcción discursiva y haciendo en ocasiones explícitas las marcas de enunciación. En Mérida se lo recibió como un film de forma insólita que, con su cámara fija y estática, los trucajes que hacían aparecer a los personajes y la superposición sonora de entrevistas y la poseía de Mario Chamie, formulaba la tesis de que el golpe de estado de 1964 había invertido la conciencia de los campesinos convirtiéndolos en sujetos pasivos en espera de la asistencia social. Jean Claude Bernardet apunta, sin embargo, a tres rasgos diferenciales: su carácter reflexivo y el uso autoconsciente de los dispositivos de la representación fílmica, manifiestos en signos como la inclusión del rótulo con la fórmula interrogativa «¿documental?», las rupturas con la continuidad visual provocadas por la supresión de fotogramas o la forma en la que las palabras del campesino adquieren, puntualmente, su encarnación en la voz de un actor; la referencia explícita a las fuerzas armadas a través de la subversión irónica de las palabras del mariscal Castelo Branco; y el cambio del discurso político de *Lavrador* respecto al documental anterior, al abordar la problemática del film, la

---

en torno a un concepto, Madrid, T&B, 2008, volumen en el que pueden encontrarse análisis sobre los debates en torno al directo en el contexto latinoamericano como M. Mestman, «Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino» y J. A. García Borrero, «De *Primary* a *P.M.*: la recepción del cine directo en Cuba». En Mérida se presentó el trabajo de Sergio Muñiz, *Roda e outras historias* (1965) que, sin embargo, se apartaba de los cánones del directo en el montaje de grabados, archivos y fragmentos a partir de cinco canciones de Gilberto Gil y recurriendo a las formas de la literatura de cordel.

[59] En la línea del cine directo brasileño se presentó también *Liberdade de imprensa* (João Batista de Andrade, 1967).

reforma agraria, no en clave nacional sino inscribiéndola en una dimensión latinoamericana[60].

En algunos de estos rasgos (la experimentalidad visual asociada a la disrupción, puesta en evidencia de los discursos, ironía y discurso revolucionario, luchas comunes más allá de la realidad nacional) se reconocen ecos de la filmografía de Santiago Álvarez, a cuya trayectoria se otorgaba en Mérida el Premio Universidades Nacionales, que con el Premio de la Cinemateca a *La hora de los hornos* y el citado reconocimiento a Sanjinés, constituyeron el palmarés de la muestra. El territorio documental definido por los films de Álvarez –en el encuentro se proyectan *Now* (1965), *Cerro Pelado* (1966), *Golpeando en la Selva* (1967) y *Hasta la Victoria Siempre* (1967)–[61] y caracterizado por la clara vocación de agitación e impacto cognitivo-emocional, constituye otros de los nichos paradigmáticos de las prácticas del cine latinoamericano en este 1968. La visualidad de corte experimental, practicada desde la apropiación de todo tipo de materiales, el uso de animación y la truca y el montaje vertiginoso y subversivo, ampliada por la potencia y originalidad en la construcción de la banda de sonido de las piezas del cineasta cubano dibujan los contornos de una rúbrica, determinada por la predominancia del *found-footage* y del montaje asociativo, a la que también podríamos adscribir un amplio espectro de cortometrajes vistos en Mérida: desde la película cubana *La canción del turista* (Pastor Vega), a breves píldoras fílmicas como *Catarsis* (Leobardo López Arretche, México, 1968), que yuxtaponía fotos de manifestaciones, cargas policiales, *hippies* o Vietnam acompañadas de un *collage* sonoro con música *beat*, de Beethoven y del Congo, y *Asalto* (Carlos Álvarez,

---

[60] El contrapunto al film de Rufino se hallaba en otro cortometraje incluido en la programación *Testimonios do nordeste* (Carlos Alberto de Souza, 1967), documental de propaganda oficiosa sobre los resultados de la reforma agraria en el Nordeste. Cfr. Jean Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 171.

[61] La presencia cubana se completaba con *David* (Enrique Pineda Barnet, 1967), mostrada en Pesaro 68 y que en Mérida se calificara de «muy celebrativa, estática y con mucha entrevista» y *Por primera vez* (Octavio Cortázar, 1967). Sobre cómo este film se ubica en el documental cubano del periodo, véase M. L. Ortega, «El 68 y el documental cubano», *op.cit*.

Colombia, 1968)[62], con el montaje de fotografías y recortes de prensa bajo la canción *No puedes volver atrás* de Víctor Jara. Los «Postulados del tercer cine» (1976), redactados por el director de este último, rezaban, en clara sintonía con una pieza como ésta:

> Algunos de los postulados teóricos del tercer cine colombiano que datan de 1968, son los siguientes:
>
> El cine para América Latina tiene que ser un cine político.
>
> Tiene que ser «el cine de los 4 minutos» su tiempo clave.
>
> Será hecho con mínimas condiciones. No importa tanto la hechura como lo que se diga; tiene que ser cine documental; hoy peleamos con el cine en la mano[63].

El mediometraje colombiano *Bolívar, donde estás que no te veo* (Alberto Mejía, 1968) trabajaba igualmente sobre la apropiación y montaje de *found-footage* con diferentes texturas (noticiarios, viejas películas, telenovelas, cuñas publicitarias y fragmentos de un film en el ejército que reconstruía la batalla de Boyacá) para generar asociaciones insólitas que derivaban puntalmente en la sátira y plantear que a ciento cincuenta años de la gesta bolivariana, la situación no era mejor. Para algunos, la película estaba entre las peores de las exhibidas en Mérida; para Fernando Solanas era una de las mejores y más interesantes, en la medida en que planteaba una antiestética burguesa que rompía con todos los estereotipos utilizados como criterios de valor de la forma reconocidos por la burguesía[64].

El montaje y el contrapunto entre lo visual y lo sonoro caracterizaban igualmente los trabajos de dos cineastas también reconocidos por el jurado con sendas menciones especiales: Mario Handler, por aquel film que no pudo verse en el SODRE, *Elecciones* (codirigida con Ugo Ulive, 1966), y por *Me gustan los estudiantes* (1968);

---

[62] A propósito de la ocupación de la Ciudad Universitaria de Bogotá por el ejército colombiano en junio 1967 con dos mil soldados y cuarenta tanques.

[63] Citamos de su reproducción en P. Paranaguá (ed.), *Cine Documental en América Latina*, *op. cit*.

[64] Cfr. A. Roffé, "Problemas de la elaboración", *op. cit.*

Gerardo Vallejo, por *Ollas populares* (Argentina, 1967)[65]. En *Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (1965), proyectado también en la muestra, Handler había puesto de manifiesto la potencia de la asincronía al montar en *over* la entrevista con el vagabundo Carlos como suerte de monólogo íntimo sobre imágenes propias del cine directo. En estos dos films, vemos como Handler va desarrollando y tensando progresivamente las herramientas del montaje y el contrapunto. En *Elecciones*, la fragmentación visual y el montaje de las imágenes de dos candidatos en campaña electoral desmontaban con ironía las hipocresías y artificios de la democracia representativa. En los seis minutos de *Me gustan los estudiantes*, film claramente ubicado ya en el cine de agitación de los cuatro minutos, contrapondrá las hieráticas imágenes de los jefes de Estado en la conferencia de Punta del Este en abril de 1967 con la exultante vitalidad y fuerza con las que los estudiantes que se manifiestan contra ella y enfrentan a la policía; mientras se escuchan las palabras escritas por Violeta Parra para la canción que da nombre y textura sonora al film, pero cuyos compases puntalmente se interrumpen para crear una alternancia de ritmos e intensificar, con el silencio, la potencia comunicativa de algunas imágenes. Se trataba, sin duda, de un cine de urgencia que no podía ser sino documental, como señalaría Handler en 1969 mientras arremetía contra la ficción como forma genuina de expresión del cine latinoamericano:

> Filmar para nosotros es un acto de documental. Nuestra situación cinematográfica es esa: no tener material filmado en archivo, no tener un trasfondo estudiado política y socialmente y no tener una tradición cinematográfica [...] el cortometraje tiene mayor urgencia y la ventaja de la rapidez con la que se hace y se ve. Nos hemos propuesto agotar todos los temas uruguayos [...] Poco a poco estamos narrando la historia uruguaya. Estamos en la etapa de testimonio y apoyo fuerte en la realidad para olvidarnos de todos los intentos a nivel latinoamericano

[65] Se presentó también *Las cosas ciertas* (Gerardo Vallejo, Argentina, 1965-1966), en cuyo retrato de dos trabajadores del campo forzados al desplazamiento en busca de trabajo se recurría al comentario en primera persona y a la reconstrucción de ciertas escenas.

> de cine teatral y cine de expresión meramente interna [...] En *Memorias del subdesarrollo* como en *Lucía* no veo nada que no haya sido hecho ampliamente por artistas del mundo capitalista[66].

Ollas populares era igualmente un film de cinco minutos, de urgencia y agitación emocional e intelectual del espectador. Hacía un uso preciso y lúcido del montaje agresivo y el contrapunto sonoro, al yuxtaponer los registros del precario saciado del hambre en las ollas populares organizadas contra el cierre de los ingenios azucareros en Tucumán con el Himno Nacional Argentino. Este film de Vallejo demostraba, además, una vía diferente a la de Fernando Birri y acorde con los nuevos aires de registrar las caras de la miseria sin hacerse cómplice de ella ni adoptar una mirada paternalista. De ahí que en su reflexión sobre la experiencia como jurado en Mérida, Guido Aristarco contrapusiera a *Ollas populares* un cortometraje que acababa de ver, *El hambre oculta* (Dolly Pussy, Argentina, 1965 producido por el Instituto de Cinematografía de la Universidad Central del Litoral para la FAO), que calificaba como un «film gubernamental» y «el más reaccionario que se halla visto jamás». Y, en sintonía con el discurso de Jorge Sanjinés en el encuentro de cineastas, ponía en cuestión el valor de las películas sobre la miseria, salvo que en ellas se produjera un radical cambio de perspectiva, puesto que para los espectadores populares sería «mirarse en un espejo y verse en lo exterior [...] una exterioridad que conmueve al burgués como a nosotros»[67].

Las reflexiones de Aristarco son igualmente interesantes para calibrar sus coincidencias y discrepancias en la valoración de las propuestas en relación con la crítica local y los debates que esta transmitía en torno a la recepción de los films. Había absoluto consenso en desdeñar el documental de Eliseo Subiela *Sobre todas las estrellas* (1965) por su condición de emulación e imitación técnica y estética de los modelos europeos (Aristarco citaba a Godard y Malle), aunque

---

[66] Citado en I. León Frías, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta*, *op. cit.*, pp. 183-184.

[67] «Mirarse en un espejo o verse por dentro. Entrevista con Guido Aristarco», *Cine al día* 6, 1968, pp. 18-23.

el film recibió la última de las menciones especiales del jurado. Pero en la jerarquía de valores que el crítico italiano realizaba de todos los films vistos en la muestra, las piezas testimoniales de los movimientos estudiantiles –que apenas recibieron la atención de la crítica y de los cineastas invitados– ocupaban el primer lugar. *La universidad vota* (Venezuela, 1968)[68] y los dos primeros comunicados del Consejo Nacional de Huelga mexicano, *La agresión* y *La respuesta*, presentados bajo el título *Testimonios de una agresión* (México, 1968)[69] tenían, a los ojos del italiano, la misma importancia que en los años veinte los films de agitación de Kuleshov; y demostraban la naturaleza internacional de los conflictos que los gobiernos debían comenzar a tener en cuenta y podrían llegar a múltiples públicos. «Los documentos, los hechos en Caracas o en México tienen importancia para Roma, Milán y Turín» incluso cuando en ellos existe confusión y muestran la inmadurez de los movimientos estudiantiles. Quizás eran importantes precisamente por ello, como una suerte de espejo para los europeos. Aristarco señala, a propósito de estos documentos, un valor más: «Se llaman comunicados porque eliminan la posibilidad de manipulación»[70].

Epílogo

En estas últimas palabras de Aristarco se refleja una de las líneas asumidas por el cine del Mayo francés confiado en el ideal de verdad del cine directo, en el documento fílmico bruto como prueba de los acontecimientos, prácticas que «multiplicaban las correspondencias entre lo directo y lo vivido» y acciones en las que coincidían

---

[68] Se había presentado previamente en Pesaro. Enrique Pineda Barnet la había calificado de documental «despreocupado», de interés por el tema pero convencional como cine-encuesta, «Hay que hablar de Pesaro pero... hay que hablar de cine», *Cine Cubano* 49/51, p. 100.

[69] La representación de México en Mérida se limitó al cortometraje previamente citado de López Arretche y a estos Comunicados anónimos. López Arretche será, junto a Carlos González Morantes, representante del CUEC en el Consejo Nacional de Huelga (CNH) y encargado de dirigir *El grito*.

[70] «Mirarse en un espejo o verse por dentro. Entrevista con Guido Aristarco», *op. cit.*, p. 19.

«un compromiso en el presente con un testimonio para la posteridad», cuyo resultado fílmico conservaba las marcas de la presencia del testigo y de la intensidad de vivencia subjetiva[71]. Las prácticas y acciones vinculadas al directo y la fijación del acontecimiento ejercían su función contrainformativa, además, operando como antiforma del reportaje de actualidad televisivo editado y comentado con sus implícitas manipulaciones; su apertura semiótica, similar a la de las películas familiares, permitiría como en estas la actualización y la participación en el momento de la proyección[72]. Guy Hennebelle se lamentaba de la forma excesiva en que el cine militante francés surgido del 68 había hecho uso del cine directo, en lugar de tomar como modelo a *La hora de los hornos*[73]. El film de Getino y Solanas había sido invocado por los portavoces de los Estados Generales del cine francés como modelo del film de síntesis del 68, proyecto finalmente fracasado por las disensiones del movimiento[74]. Ante esta disyuntiva entre el documento y el film de síntesis discursivo, la iniciativa de los *cinétracts* lanzada por SLON[75] supondrá una superación de vanguardia en términos de praxis tanto fílmica como política: películas de 2'44", mudas, en blanco y negro, con tema político, social o de otro tipo, destinado a suscitar la discusión y la acción, y cuyo

---

[71] S. Layerle, «A l'épreuve de l'événement. Cinéma et practiques militantes en Mai 68», en C. Biet y O. Neveux (eds.), *Une histoire du spectacle militant: Téâtre et cinéma militants 1966-1981*, Montpellier, L'Entretemps, 2007; citamos por su traducción en D. Cortés y A. Fernández-Savater (eds.), *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Fundació Antoni Tàpies, 2008.

[72] Esta es la base sobre la que Roger Odin establece filiaciones entre el cine familiar, el cine experimental y otras prácticas que manejan la «estética de lo mal hecho» y una planificación o montaje no suturantes donde la recepción en el grupo que comparte las experiencias desencadenantes del film es el momento de cierre significativo. Cfr. R. Odin, *Le film de famille: usage privé, usage public*, París, Méridiens Klincksieck, 1995.

[73] G. Hennebelle, "Cinéma militant", *Cinéma d'aujourd'hui* 5/6, marzo-abril, 1979.

[74] Lo hacían en "Le film de synthèse", *Bulletin des États Généraux du Cinéma* 2, éditions du Terrain Vague, 1968. Cfr. S. Layerle, *op. cit.*

[75] Service de Lancement d'Œuvres Nouvelles, impulsado por Chris Maker en 1968 a raíz de las experiencias de *Loin du Vietman* (1967) y *A bientôt, j'espère* (1967).

«montaje» de imágenes fijas y cartelas se realizaba en la misma cámara de forma que el film estuviera listo para ser utilizado desde su salida del laboratorio.

Los debates y los films de Mérida muestran el recorrido que estas disyuntivas habían tenido ya a la altura del 68 en América Latina. La fecha representa además el punto de divergencia y posicionamiento diferencial respecto a las potencialidades de la experimentación estética y la vanguardia cinematográfica de los años previos en relación con el discurso crítico de lo real y el papel del documento y del testimonio en términos de su virtual manipulación ideológica. En este debate podemos ver la prolongación y actualización de las disyuntivas a las que una vanguardia cinematográfica europea en desintegración se enfrentó en el quicio entre las décadas de los años veinte y treinta entre el documental y la ficción como instrumentos de la lucha revolucionaria y antifascista, como se puso de manifiesto en el I y II Congresos de Cine Independiente celebrados en La Sarraz (Suiza) y Bruselas en 1929 y 1930. La opción por el documento fue clara para Luis Buñuel, quien realizaría *Tierra sin pan/Las Hurdes* (1933), como un film no solo crítico hacia la insuficiencia de las políticas de la izquierda liberal republicana, sino, aunque se cuidó de ocultarlo, concebido como una pieza a integrar en las estrategias de propaganda documental impulsadas por la Internacional Comunista[76]. El documental de Buñuel perdura, no obstante, como un referente de cómo el documento podría integrarse en la vanguardia resistiendo la maleabilidad de la manipulación. Para Jean-Louis Comolli[77], *Tierra sin pan* es un film al que no puede dársele la vuelta como a un guante, como ocurre con los films de propaganda donde los argumentos (y los documentos fílmicos, añadiríamos nosotros) se utilizan como arsenal contra uno u

---

[76] Así se ha puesto de manifiesto en las investigaciones de P. Hammond y R. Gubern, *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2009. Véase también J. C. Ibáñez, «Elementos para la contextualización de Tierra sin pan. El documentalismo al servicio de la revolución», en J. M. Català, J. Cerda y C. Torreiro (eds.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio-Festival de Cine Español de Málaga, 2001, pp. 155-166.

[77] J.-L. Comolli, «Visita prohibida», en *Tierra sin pan de Luis Buñuel y los caminos de las vanguardias*, Valencia, IVAM, 1999, pp. 117-125.

otro enemigo. Quizás porque, como afirmara Francisco Aranda, Buñuel optó por un documental sin tesis, al menos sin tesis en el interior del texto fílmico, lo que también implicó que fuera mal comprendido por la crítica contemporánea[78]. La alianza entre el documental y el compromiso social y político no fueron en Buñuel, como en otros casos, medios de superación del declive de la vanguardia formalista en respuesta a los tiempos convulsos que se avecinaban, dado que la vanguardia seguía incrustada en las entrañas del film[79].

Algunas de las opciones documentales vistas en Mérida señalaban ciertos caminos por los que el documento podía al mismo tiempo exhibir y resistir las lógicas del enemigo político e ideológico en el paso a una fase de agitación y agresión en la que era tensado por operaciones formales vanguardistas. Pero quizás aún necesitemos una distancia mayor para evaluar cuáles lograrían resistir el ser dadas vuelta como un guante.

---

[78] F. Aranda, *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen, 1975.

[79] V. Sánchez-Biosca, *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós, 2004.

Bibliografía

Álvarez, S. [1968] (2003), *Arte y compromiso*. Reproducido en Paulo Paranaguá, Cine documental en América Latina, Madrid, Cátedra, pp. 458-460.

Amieva, M. (2010), «El auténtico destino del cine. Fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971», *33 cines* 2.

Aranda, F. (1975), *Luis Buñuel. Biografía crítica*, Barcelona, Lumen.

Aray, E. (1997), «Mérida, ciudad del cine», en *Panorama histórico del cine en Venezuela (1896-1993)*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional, pp. 225-241.

Avellar, J. C. (2003), *A condição brasileira* en Paulo Paranaguá, Cine documental en América Latina, Madrid, Cátedra. pp.304-308.

Bernardet, J.-C. (1987), «Le documentaire» en *Le cinéma brasilien*, París, Cinéma Pluriel/Centre George Pompidou, pp. 165-177.

Burton, J. (1986), «Mario Handler. Starting from Scratch: Artisanship and Agritprop», en *Cinema and Social Change in Latin America: Conversations with Filmmakers*, Texas, University of Texas Press, p. 17.

Caicedo, A. (1999), «Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez», originalmente publicada en *Ojo al cine* 43, 1974, y recogida en A. Caicedo, *Ojo al cine*. Seleccionado y anotado por L. Ospina y S. Romero Rey, Santa Fe de Bogotá, Norma, pp. 403-414.

Capriles, O. (1968), «Mérida: realidad, forma y comunicación», *Cine al día* 6, pp. 4-9.

Carriles Arias, O. (1997), *Reflexiones sobre cine*. Caracas, Cinemateca Nacional, pp. 104-113.

Català, J. M.; Cerda, J. y Torreiro, C. (eds.) (2001), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y Medio-Festival de Cine Español de Málaga, pp. 155-166.

Comolli, J.-L. (1999), «Visita prohibida», en *Tierra sin pan de Luis Buñuel y los caminos de las vanguardias*, Valencia, IVAM, pp. 117-125.

Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (eds.) (2008), *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Universidad Internacional de Andalucía/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Fundació Antoni Tàpies.

Fernández Colorado, L. (ed.) (2001), *Cuadernos de la Academia* 9 (*Actas del VIII Congreso de la AEHC)*, Madrid, Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, pp. 443-463.

García Borrero, J. A. (2008), «De Primary a P.M.: la recepción del cine directo en Cuba» en Ortega, M. L. y García, N. (eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B.

García Espinosa, J. (1969), «Pesaro y la nueva izquierda», *Cine cubano* 49/51, pp. 85-92.

Hammond, P. y Gubern, R. (2009), *Los años rojos de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra.

Hennebelle, G. (1979), «Cinéma militant», *Cinéma d'aujourd'hui* 5/6, marzo-abril.

Iordanova, D. (ed.) (2010), *Film Festival Year Book 2: Film Festival and Imagined Communities*, St. Andrews, St. Andrews Film Studies.

Lara, F. (1968), «Pesaro, año IV. En busca de una nueva dialéctica», *Nuestro cine* 75, p. 26.

León Frías, I. (1979), *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*, México, UNAM.

— (2013), *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito y la modernidad fílmica.* Lima, Universidad de Lima.

León Frías, I. y González Norris, A. (1970), «El cine de 4 minutos. Entrevista con Mario Handler», *Hablemos de cine* 52.

López, A. M. (1990), «An "Other" History: The New Latin American Cinema», en R. Sklar y C. Musser (eds.), *Resisting Images. Essays on Cinema and History.* Filadelfia, Temple University Press, pp. 308-330.

Mestman, M. (2001), «La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación» en Luis Fernández Colorado (ed.), *Cuadernos de la Academia* 9 (Actas del VIII de la AEHC), Madrid, Academia de las Ciencias y las Artes Cinematográficas, pp. 443-463.

— (2008), «Testimonios obreros, imágenes de protesta. El directo en la encrucijada del cine militante argentino» en María Luisa Ortega y Noemí García (eds.), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B.

Mestman, M. y Ortega, M. L. (2014), "Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies", en D. Williams y Z. Druick (eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*, Londres, Palgrave-Macmillan, BFI.

Muñiz, S. (1967), *Cine directo. Anotaciones*, Cine cubano 45-46.
Odin, R. (1995), *Le film de famille: usage privé, usage public*, París, Méridiens Klincksieck.
Ortega, M. L. (2008), «El 68 y el documental cubano», *Archivos de la Filmoteca* 57, pp. 75-91.
— (2009), «De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina», en S. García López y L. Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Madrid, Ocho y Medio/Ayuntamiento de Madrid, pp. 101-137.
— (2012), «El documento y la vanguardia. Notas en torno al 68 y el cine», *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro Reina Sofía* 3, pp. 43-44.
Ortega, M. L. y García, N. (eds.) (2008), *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid, T&B.
Paranaguá, P., (ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*, Madrid, Cátedra, pp. 458-463.
Pérez Perucha, J. (coord.) (1988), *Los años que conmovieron al cine. Las rupturas del 68*. Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, pp. 249-254.
Roffé, A. (1968), «Problemas de la elaboración», *Cine al día* 6, p. 15.
Rojas, R. (2011), «El departamento de Cine de la Universidad de los Andes 1962-2003», *Boletín del Archivo Histórico* 17 (Universidad de Los Andes), año 10, pp. 15-68.
Román, J. (2010), «Dos tiempos para una utopía: festivales de cine latinoamericanos», *Aisthesis* 48.
Salinas Muñoz, C. y Stange Marcus, H. (2008), *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile. 1957-1973*. Santiago de Chile, Uqbar, p. 38.
Sánchez-Biosca, V. (2004), *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona, Paidós.
Sanjinés, J. (1969), «Testimonio de Mérida (Venezuela)», publicado originalmente en *Cine del Tercer mundo* 1, Montevideo, Cinemateca del Tercer Mundo.
— (1981), «El cine revolucionario en Bolivia», *Cine cubano* 99.

SODRE (1960), Catálogo del IV Festival Internacional del Cine Documental y Experimental, Montevideo, Uruguay, junio-agosto.
Tal, T. (2003), «Cine y revolución en la Suiza de América. La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo», *Araucaria* 9, año 4.
Universidad de Chile, *Boletín* 2, 1959.
Villaça, M. (2012), «El cine y el avance autoritario en Uruguay. El "combativismo" de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)», en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* 3, pp. 243-264.

Filmografía

Álvarez, C., *Asalto*, 1968.
Álvarez, S., *Now*, 1965.
—, *Cerro Pelado*,1966.
—, *Golpeando en la Selva*, 1967.
—, *Hasta la Victoria Siempre*, 1967.
Batista de Andrade, J., *Liberdade de imprensa*, 1967.
Birri, F., *Tire dié*, 1958.
Bravo, S., *Mimbre*, 1957.
—, *Láminas de Almahue*, 1961.
Buñuel, L., *Tierra sin pan/Las Hurdes*, 1933.
Capovilla, M., *Subterrâneos do futebol*, 1965.
Chambi, M., *Lucero de nieve*, 1957.
—, *Estampas del Carnaval de Kanas*, 1965.
—, *Ukuku*, 1967.
Colectivo, *La universidad vota*, 1968.
Consejo Nacional de Huelga de la UNAM, *Testimonios de una agresión*, 1968.
Cortázar, O., *Por primera vez*, 1967.
de Souza, C. A., *Testimonios do nordeste*, 1967.
Gil Soares, P., *Memória do cangaço*, 1964.
Giménez, M. H., *Nossa escola de samba*, 1965.
Gleyzer, R., *Ceramiqueros de tras la sierra*, 1966.

Gleyzer, R. y Prelorán, J., *Ocurrido en Hualfin*, 1966.
Guillén Landrián, N., *Coffea Arabiga*, 1968.
Handler, M., *Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo*, 1965.
—, *Me gustan los estudiantes*, 1968.
Handler, M. y Ulive, U., *Elecciones*, 1967.
Hirszman, L., *Maioria absoluta*, 1964.
Ivens, J., *El cielo y la tierra*, 1965.
Jabor, A., *A opinião publica*, 1966.
López Arretche, L., *Catarsis*, 1968.
—, *El grito*, 1970.
Mejía, A., *Bolívar, donde estás que no te veo*, 1968.
Muñiz, S., *Roda e outras historias*, 1965.
Myerston, D., *Atabapo*, 1968.
Pineda Barnet, E., *David*, 1967.
Pussy, D., *El hambre oculta*, 1965.
Rodriguez, M. y Silva, J., *Chircales*, 1972.
Rufino, P., *Lavrador, Labra-dor*, 1968.
Sanjinés, J., *Aysa!*, 1965.
—, *Revolución*, 1963.
Sarno, G., *Viramundo*, 1965.
Solanas, F. y Getino, O., *La hora de los hornos*, 1966-1968.
Subiela, E., *Sobre todas las estrellas*, 1965.
Ulive, U., *Como el Uruguay no hay*, 1960.
—, *Basta*, 1969.
—, *Caracas dos o tres cosas*, 1969.
—, *Diamantes*, 1969.
Vallejo, G., *Las cosas ciertas*, 1965-1966.
—, *Ollas populares*, 1967.
Vega, P., *La canción del turista*, 1967.
Villanueva, C.; Mishiyama, E. *y* Figueroa, L., *Kukuli*, 1960.

Con y contra el cine y la televisión

Mirta Varela

El número 1 de *L'Internationnale situationiste* incluyó un documento titulado «Con y contra el cine» que condensa la paradoja estética e institucional a la que se enfrentó el cine durante el 68. Por un lado, la afirmación de sus posibilidades técnicas, estéticas y políticas, por otro lado, la negación de las formas, narrativas y modelos cinematográficos existentes[1]. La denuncia de un *stablishment* cinematográfico adquirió visibilidad pública internacional en el reclamo de clausura del Festival de Cannes a causa de los «acontecimientos» de mayo en Francia. En un contexto de cuestionamiento radical a las instituciones parecía aún más natural tomar partido «contra la televisión», título elegido por Pier Paolo Pasolini para una invectiva contra un programa de Liliana Cavani emitido por la televisión italiana en 1966[2]. Resultaba mucho menos evidente, en cambio, estar «con la televisión».

El 68 fue un momento de efervescencia de formas de expresión en que afiches, grafitis, pancartas, volantes o cine-tracts resultaron canales adecuados pero siempre insuficientes para la toma de la palabra[3].

---

[1] *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68* es el título elegido por David Cortés y Amador Fernández-Savater para el libro que editaron en 2008 (UNIA-Fundació Antoni Tàpies). A su prólogo debemos la cita *de L'Internnationale situationiste*.

[2] P. P. Pasolini, «Contre la télévision», en *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs, 2003.

[3] M. De Certeau, *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana, 1995. Como observó Edgar Morin «Jamás se ha escuchado tanto, jamás se ha hablado tanto, "No tengo nada para decir, pero lo quiero decir" escribió una mano anónima entre las innumerables inscripciones». E. Morin, «La commune "étudiante"», en E. Morin, C. Lefort y C. Castoriadis, *Mai 68: La breche suivi de vingt ans après*, París, Complexes, 1988, pp. 11-33.

Sin embargo, esa necesidad de expresión que llevó a la multiplicación de los medios utilizados no parecía incluir la televisión; por el contrario, el título de la canción que Gil Scott Heron registró en 1974 –«The Revolution will not be televised»– consiguió un consenso generalizado. Brazo visible del sistema y de la represión policial, agente de manipulación de las conciencias u objeto de censura que debía ser liberado, la televisión no podía convertirse en un medio de expresión de los movimientos del 68. Sin embargo, el contraste entre el cine y la televisión no siempre fue tan nítido. Lejos de la brecha insalvable que muchos cineastas declararon, podríamos hablar de una frontera móvil, con límites y diferencias significativas pero también con puentes e intercambios de diverso orden. Las relaciones entre cine y televisión fueron un motivo de preocupación estética y política desde los inicios de esta última que le otorgaron densidad a los debates y experiencias que tuvieron lugar durante el 68. Se trata, en general, de prácticas de corta duración, cuando no proyectos frustrados antes de llegar a concretarse, que apenas dejaron huella en la historia posterior pero que permiten reponer algunas tensiones de la época, así como las vías no exploradas que, en muchos sentidos, quedaron pendientes.

A fines de los años sesenta la televisión ya había alcanzado un lugar hegemónico en el sistema de medios y, asociada a los satélites, se convertía en un agente fundamental de la puesta en circulación de imágenes globales como estaba demostrando la guerra de Vietnam[4]. No es casual que un film emblemático como *Loin de Vietnam* (1967)

[4] En general, suele tomarse como punto de inflexión de la política norteamericana respecto del uso político de la televisión la transmisión de la Ofensiva del Tet en 1968 en el marco de la Guerra de Vietnam y, sin duda, la circulación global de estas imágenes forma parte de la construcción del 68 en los *mass media*. Véase, por ejemplo R. Giles y R. Snyder (eds.), *1968: Year of Media Decision. 1998*. Media Studies Series. New Yersey, Transaction Publishers, 2001, que, a pesar de que consideran que la opinión pública no puede modificarse por un solo acontecimiento, le otorgan a ese episodio un lugar igualmente relevante. Para un análisis cultural de conflictos políticos y sociales durante la década del sesenta en la televisión estadounidense, véase L. Spigel y M. Curtin (eds.), *The Revolution wasn't televised. Sixties Television and Social Conflict*, Nueva York, Routledge, 1997.

apunte contra la desinformación de los medios durante la guerra[5]. En ese sentido, la televisión no puede ser escindida de la repercusión de los movimientos del 68 en la opinión pública internacional aunque eso no signifique adherir a la hipótesis de un 68 global. Por el contrario, pensar el aspecto internacional del 68 no hace más que resaltar las diferencias y matices que adquirieron los movimientos en cada sociedad. La circulación de imágenes de estudiantes movilizados, de protesta, violencia y represión en ciudades distantes entre sí tuvo en la fotografía de prensa y en la televisión dos cajas de resonancia, a la vez que dos filtros diferenciados entre los movimientos y los públicos masivos para quienes el 68 fue, fundamentalmente, lo que estos medios construyeron. Se trata, asimismo, de un momento de inflexión en la historia de la televisión que, por un lado, había alcanzado una cierta madurez técnico-estética pero, por otro lado, estaba sufriendo grandes transformaciones durante esa etapa y no contaba con un grado de desarrollo equivalente en cada país. De hecho, había países del Tercer Mundo que aún no habían instalado sistemas de televisión y allí donde se realizaban emisiones regulares, no siempre alcanzaban a audiencias masivas[6].

La televisión había adoptado formas institucionales muy diversas de las que también derivaban relaciones diferentes con el cine, la radio, la industria discográfica y el teatro preexistentes. No se trata únicamente del contraste más evidente entre el modelo de servicio público europeo y el modelo comercial norteamericano, sino también de variantes intermedias en las que se ubicaban varios países latinoamericanos. En algunos casos, como en la Argentina, Colombia o Venezuela, la televisión había sido instalada por el Estado

---

[5] Como señala L. Veray, *Loin de Vietnam* es, a través de «su diversidad estructural, de la variedad de puntos de vista que en ella se expresan, una alternativa convincente a la visión simplista de los medios de comunicación de masas», 1969, p. 69. L. Veray, «Loin de Vietnam. Una concepción creativa y colectiva del cine político» (1967), en D. Cortés y A. Fernández-Savater, *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Barcelona, UNIA-Fundació Antoni Tapies, 2008, pp. 55-70.

[6] México, Cuba y Brasil inauguran sus sistemas de televisión en 1950 pero otros países de América Latina lo harían muchos años más tarde: Chile, Ecuador y Honduras en 1959, Costa Rica y Panamá en 1960, entre otros. Bolivia es el último país de la región en inaugurar su sistema de televisión en 1969

pero con un tipo de organización y funcionamiento que no se asemejaba a los sistemas europeos; en otros, como en México, era un sistema comercial que mantenía estrechas relaciones con los gobiernos. Se trata de países que tampoco contaban con industrias cinematográficas comparables y la televisión comienza a emitir muchas veces sobre un vacío de producción cinematográfica. En cualquier caso, el rol de la televisión en el 68 y los posibles puentes entre cine y televisión resultan un indicador de las fuertes diferencias a las que se enfrentaban las reivindicaciones –a veces comunes– de los movimientos políticos internacionales, así como de la heterogeneidad de los símbolos del sistema unificado.

El Comité revolucionario cine-televisión

Los innumerables afiches que ocuparon los muros de París[7], incluían el dibujo de un policía cuyo pecho había sido reemplazado por un televisor u otro detrás de un micrófono de la ORTF[8] con la consigna «La policía le habla todas las noches a las 20hs». En todos los casos se buscó la asociación entre televisión e instituciones represivas, a diferencia de lo que planteaban consignas como «Pas de flics, des films»[9] donde el cine era la alternativa a la institución policial. Únicamente algunos afiches apuntaron a la liberación

[7] La referencia al «caso francés» resulta difícil de evitar al abordar un tema atravesado por cuestiones de circulación internacional de las imágenes. Se trata, además, del único caso en que las fuentes televisivas pueden consultarse en forma exhaustiva y sobre las que existe abundante investigación previa. En los casos de Brasil, la Argentina y México a los que haremos referencia más adelante, las fuentes televisivas son fragmentarias y el acceso a las mismas, mucho más difícil. Lo mismo ocurre en otros casos que estamos rastreando. De manera que las hipótesis de este artículo podrían verse revisadas o completadas si aparecieran nuevas fuentes.

[8] ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française) fue una agencia encargada del monopolio de la radio y la televisión públicas en Francia. Creada en 1964 para reemplazar a la RTF (Radiodiffusion-Télévision Française) que en 1949 había reemplazado a la RDF (Radiodiffusion Française) en funcionamiento desde 1945.

[9] «Policías no, películas».

de los medios oficialistas del gobierno de De Gaulle: «Liberons l'ORTF.» ¿Pero qué podría hacerse con una radio y una televisión liberadas?

La gente de cine participó en las manifestaciones del 68 en Francia desde una posición de legitimidad de la que no gozaban los trabajadores de televisión. Debido a la estructura de la ORTF durante el gobierno de De Gaulle estaban inevitablemente sospechados de adscripción al «régimen», al punto de que se llegó a pedir su exclusión de la Intersindical de huelguistas. De manera que, mientras los cineastas eran considerados *a priori* como militantes y luchadores, los trabajadores de televisión eran percibidos como funcionarios del sistema. Esta imagen esquematizaba, sin embargo, una situación mucho más compleja. La conformación de los Estados Generales del Cine permite reconstruir la consolidación de los cineastas en la lucha, así como la tensión entre los principios que guiaban la protesta e indicaban la necesidad de incluir a los trabajadores de televisión en un mismo colectivo y la desconfianza de la que eran objeto.

Una de las primeras acciones llevadas adelante por los declarados Estados Generales del Cine es la conformación de un «Comité Revolucionario Cine-Televisión». Ese Comité firma un comunicado el 17 de mayo, a las 12 hs donde puede leerse:

> Durante la tarde, otra reunión tuvo lugar en la sede del sindicato de técnicos, con la participación de los críticos de «Cahiers du Cinéma» que son, en su origen, del Comité de Acción Revolucionaria Cine-Televisión. Se tomó la decisión de fundir los dos movimientos en uno solo, de no limitar esta asamblea a una simple consulta de los cineastas sino de convertirla en un punto de partida de un verdadero movimiento de contestación al poder gaullista y, por su intermedio, contra las estructuras actuales del cine francés. Los redactores de «Cahiers» proponen entonces la denominación de «Estados Generales del Cine Francés». […] Considerando que en el estado actual no existen un Cine y una Televisión libres, […] considerando que hoy el Cine tiene una misión capital a llenar y que está amordazado en todos los niveles en el actual sistema, los directores, técnicos, actores, productores, distribuidores, críticos de Cine y Televisión, resuelven poner fin a este

estado de cosas presente y han decidido convocar los Estados Generales del Cine francés[10].

El documento oscila –por momentos habla de técnicos de cine, por momentos de técnicos de cine y televisión– y es performativo –señala reiteradamente la «vocación de unidad» de los trabajadores de cine y televisión y con esas palabras pretende otorgar existencia a una unidad ausente en la práctica. Esa voluntad performativa, sin embargo, no se distancia del tono de otros documentos del 68 y de otros «actos» enunciados en la misma publicación, por ejemplo, cuando se pretende «negar» la existencia del CNC (Centre National de la Cinématographie) mediante la mera enunciación de su inexistencia.

La alternancia («trabajadores de cine» y «trabajadores de cine y televisión») a lo largo del documento parece el resultado de la velocidad con que debió enviarse a imprimir el texto –la hora de redacción a pie de página es un signo por demás evidente– pero también de la importancia marginal que este punto ocupaba en la agenda. Todo sugiere la presencia de un grupo activo de trabajadores de la televisión que siguieron atentamente la redacción de los documentos, así como el ritmo vertiginoso de las discusiones. Los directores de televisión contaban con experiencia en este tipo de asambleas y estaban organizados en el SNRT (Syndicat National des Réalisateurs de Télévision / Sindicato Nacional de Directores de Televisión) que en 1963 consigue que se les reconozca el estatuto de autor en un intento por reproducir el modelo cinematográfico. Isabelle Coutant sostiene que «Mayo del 68 marca la culminación de esta lógica del apogeo del poder de los directores»[11], sin embargo, esa necesidad de legitimación simbólica convivió con la urgencia por limpiar la imagen política de los trabajadores de la ORTF que sostendrían una de

---

[10] *Comité Révolutionnaire Cinéma-Télévision. Le cinéma s'insurge. Bulletin des États Généraux du Cinéma* 1, París, Éditions du Terrain Vague, 1968, pp. 6-7. Las páginas están citadas desde el original pero existe traducción parcial al español en D. Cortés y A. Fernández-Savater, *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Barcelona, UNIA-Fundació Antoni Tapies, 2008, pp. 51-52.

[11] I. Coutant, «Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique: resource ou stigmate?», en *Sociétés & Représentations. Artistes / Politiques*, CREDHESS 11, febrero de 2001, p. 359.

las huelgas más extensas del 68. Aun así, la imagen del periodismo de televisión no podía mejorar fácilmente[12].

En un comunicado del 18 de mayo –apenas al día siguiente del anterior– se declara que «Los Estados Generales se organizan» y se habla de la «Creación de Comisiones de Trabajo Cine-Televisión (obsesión de la unidad de fabricantes de imágenes y de sonidos).»[13]

> Cine-Televisión. Estas dos máquinas de fabricar y difundir imágenes están divididas por los modos de trabajo y de salarios. Estas divisiones han creado bloqueos psicológicos difíciles de remontar. De manera que es importante que la voluntad de unidad se consolide. [...] los Estados Generales del Cine se declaran solidarios con toda iniciativa que permita llevar al conocimiento de la opinión pública el hecho de que, cualesquiera sean las apariencias, el Noticiero Televisivo es y permanece un Noticiero estrictamente gubernamental. La comisión CINE-TELEVISIÓN propone que el texto siguiente sea incluido en el proyecto final: «Los Estados Generales del Cine demandan la creación de un organismo común al Cine y la Televisión, compuesto en forma pareja por representantes del personal técnico, artístico y obreros de estas dos ramas de la expresión audiovisual. Este organismo estará encargado de promover el reagrupamiento del conjunto de la producción audiovisual[14].

---

[12] En todo caso, el gobierno no perdonó esta traición en el momento de retomar las actividades y la mayor parte del personal de la ORTF fue despedido (Testimonio de M. Ligenne en Comité d'histoire de la télévision française (1987): *Mai 68 à l'O.R.T.F.*, La documentation française, Radio-France-INA, 1987, p. 214. La documentación y la bibliografía sobre este punto es abundante. Pueden verse, entre otros: J.-P. Filiu, *Mai 68 à l'ORTF*, 1984, tesis publicada parcialmente en *Comité d'histoire de la télévision française*, 1987; J. K. Chalaby, *The de Gaulle Presidency and Media. Statism and Public Communications*, Londres, Palgrave Macmillan, 2002.

[13] *Le cinéma s'insurge*, *op. cit.*, p. 19.

[14] La cita continúa: «Último llamado por la Unidad Cine-Televisión. Con este objetivo, los Estados Generales proponen: 1º el aumento de la cantidad de horas de antena y la determinación de un porcentaje mínimo reservado a la producción nacional de programas "frescos"; 2º la libre circulación de técnicos sobre la base de una armonización de los salarios y los criterios profesionales; 3º la libre circulación de filmes y de emisiones en los diferentes sistemas de difusión CINEMA-TELEVISIÓN.

La huelga asimilaba fácilmente a los trabajadores de la ORTF al resto del movimiento obrero. Sin embargo, la denuncia sobre la censura y la dificultad de asegurar la objetividad en el noticiero de televisión suponía un tipo de intervención diferente. Por ese motivo, el 21 de mayo se decide la creación de un «Comité de relación Cine-ORTF» y se declara el deseo de unidad de cooperación más allá de la situación impuesta por el monopolio de Estado de la Televisión. En la moción de los representantes de la ORTF, el comité de huelga declara que la vuelta al trabajo está condicionada a la aprobación de una nueva ley, la renuncia de la dirección en funciones y la constitución democrática de un Comité de dirección.

El 21 de mayo, en medio de la huelga de los estudiantes del IDHEC y de los trabajadores de la Radio-Télévision Scolaire se propone la creación de una escuela única de enseñanza de lo «audio-visual»[15]. Este punto resulta de particular importancia por el rol activo que adopta el IDHEC durante el 68[16] pero también porque, como muestra Isabelle Coutant, la formación de los estudiantes de cine y de televisión ya era en muchos casos común pero el cine resultaba un camino más difícil para los estudiantes de clase media baja que encontraban, en cambio, en la militancia política y sindical una mediación para la orientación laboral. En cierta forma, la distinción cine/televisión se sobreimprimía a distinciones de clase. Durante los años previos, el PC francés, implementando una política coherente con algunos principios brechtianos sobre el rol de los medios, jugó un rol importante en la inserción de estudiantes

---

[15] La misma se realiza el 21 de mayo desde los locales del IDHEC y de la escuela Vaugirard con presencia de profesionales del cine y la televisión: «Les étudiants de l'E.N.P.C.-Vaugirard, les étudiants de l'IDHEC, le personnel de la Radio-Télévision Scolaire se sont mis en grève et ont occupé leurs locaux, les studios sont en grève, le Festival de Cannes a été interrompu, ainsi que la plupart des réalisations en cours, les réalisateurs de l'ORTF se sont mis en grève. Seconde motion des camarades de l'ORTF. […] Syndicat français des réalisateurs T.V.», en *Le cinéma s'insurge*, *op. cit.*, p. 34.

[16] Un film emblemático como *Reprise du travail aux usines Wonder* fue realizado por estudiantes del IDHEC. Jacques Willemont suele figurar como director pero se sabe que también participó Jean-Pierre Bonneau –entre otros– con equipamiento de la escuela.

del IDHEC en la ORTF que resultaba un espacio codiciado para la «formación de las masas». De esta forma, muchos directores de izquierda vieron en la televisión una posibilidad de conciliar intereses políticos y profesionales: era un instrumento de difusión cultural que permitía alcanzar a las masas. La militancia sindical, a su vez, contribuyó a la estrategia de legitimación de los directores de televisión que fundaron el Sindicato pero, si por esta vía conseguían un reconocimiento «legal», también quedaban condenados a jugar sus demandas en un campo que no podía otorgarles el reconocimiento simbólico al que aspiraban. En esta superposición de esferas la televisión solamente podía aspirar a ser una copia degradada del cine.

Si en las declaraciones citadas la televisión parece adquirir protagonismo, en otros documentos de los Estados Generales los trabajadores de televisión quedan excluidos y se habla solamente del «cine», lo que deja en claro que la «unidad cine-televisión» se establecía sobre las bases de una enorme desigualdad. La inclusión de la televisión parece una formalidad sin consecuencias prácticas. *Cahiers du Cinéma* reproduce algunos de estos documentos pero no destaca en ningún momento la presencia de los trabajadores de televisión[17].

El directo: ficción o documental

Ni la huelga de la ORTF, ni la censura bajo el gobierno de De Gaulle avalan la hipótesis de que el 68 no fue televisado. Marie-Françoise Lévy y Michelle Zancarini-Fournel reconstruyeron minuciosamente las emisiones televisivas a lo largo de mayo-junio del 68 y concluyen:

> Se opera un deslizamiento desde la parcialidad de la información al silencio de la televisión. Y sin embargo, las imágenes, aun las imágenes furtivas de los enfrentamientos entre estudiantes y las fuerzas de la policía parisiense, han sido sistemáticamente retransmitidas en las emisiones de conmemoración en 1978 y 1988»[18].

---

[17] *Cahiers du Cinéma* 203, agosto de 1968, pp. 23-46.

[18] M.-F. Lévy y M. Zancarini-Fournel, «La légende de l'écran noir: L'information à la télévision en mai-juin 1968», *Réseaux* 90 CNET, julio-agosto de

El análisis de las emisiones día por día permite observar que inicialmente las manifestaciones estudiantiles son mostradas –aunque sin explicar sus motivos– y acompañadas por la interpretación del Ministro de Educación o el Rector de Nanterre pero sin ninguna voz estudiantil. Luego, los estudiantes comienzan a aparecer ante cámara pero sus discursos son editados de tal manera que resulta difícil comprender sus argumentos. La primera toma de una fábrica también fue mostrada por el noticiero y, de acuerdo con Zancarini-Fournel,[19] el 68 significará un cambio sustantivo en la imagen televisiva de los dirigentes sindicales que hasta entonces prácticamente no habían tenido presencia en la pantalla. Luego de las primeras negociaciones, la televisión comenzará a anticiparse a los hechos anunciando –al mismo tiempo que alentando– la vuelta al trabajo.

La «leyenda de la pantalla negra» refiere a la ausencia de manifestaciones en la televisión aunque, como es posible comprobar, recortadas e interpretadas en forma parcial, no estuvieron ausentes. A partir del 14 de mayo, la televisión deja de utilizar el término manifestaciones y comienza a hablar de motines o disturbios (*émeutes*). Es notable la proliferación de notas sobre manifestaciones y actos de violencia en Alemania e Italia, como si de esa forma pudiera constatarse la presencia de agentes internacionales. La censura televisiva dio lugar inmediatamente a un film que no tuvo gran repercusión: *Pano ne passera pas* (Danielle Jaegy y Ody Roos, 1968). *Pano* era la abreviatura popular para *Panorama*, uno de los programas periodísticos de mayor audiencia cuya emisión del 10 de mayo –la «noche de las barricadas»– fue prohibida. Zancarini-Fournel considera que el film no es bien recibido por el público porque nadie quiere aceptar que existió censura cuando ya se había instalado la leyenda del silencio total de la televisión. Programas como *Panorama* o *Zoom* contaban con grandes audiencias y se habían convertido en espacios

---

1998, p. 116. Personalmente, revisamos los archivos en INA-París en 2005 y pudimos constatar la existencia de un cuerpo significativo de imágenes y documentación de la televisión francesa sobre el 68 que fue muy importante para algunas hipótesis de este trabajo.

[19] M. Zancarini-Fournel, *Le Moment 68. Une histoire contestée*, París, Seuil, 2008.

de construcción de opinión pública. Ambos le dedican emisiones a los «acontecimientos» y, aunque estuvieron hegemonizados por representantes oficiales y líderes sindicales proclives a la negociación, también incluyeron dirigentes estudiantiles, entre ellos a Daniel Cohn-Bendit.

La censura demostraba distinguir nítidamente entre las imágenes de multitudes en espacios públicos y el espacio controlado del estudio de televisión. De hecho, *Panorama* pudo ser censurado porque había sido grabado con anticipación, algo que no era posible con las emisiones en directo. Las formas de censura e intervención gubernamental diferenciadas según se tratara de un programa grabado en estudio o con imágenes callejeras obedece a una jerarquización previa. La televisión valoraba la ficción –transmitida en directo a modo de ficción teatral– por sobre el trabajo periodístico documental –que utilizaba el registro fílmico.

Las ficciones televisivas eran percibidas como un tipo de producción que podía aspirar a acercarse al teatro o el cine, en cualquier caso, gozar de un cierto reconocimiento artístico:

> Dos grupos estructuraban entonces el medio de los directores de televisión: en un polo, los directores de unitarios dramáticos, que ocupaban las posiciones profesionales más prestigiosas y las funciones de responsabilidad sindical; del otro, los realizadores de documentales que defendían la calidad de su trabajo frente al desprecio más o menos declarado de los primeros (sin dudar mientras tanto de desvalorizar ellos mismos a los realizadores del noticiero televisivo y mostrando de esa manera que habían interiorizado la clasificación)[20].

La valoración de la ficción reproducía los valores impuestos por el cine y obstaculizaba la búsqueda de un lenguaje televisivo original y distintivo. De esta manera, los directores de televisión buscaban legitimación simbólica mediante la reproducción de estrategias cinematográficas y/o artísticas reconocidas.

Sin embargo, desde sus inicios, la televisión llamó la atención de algunos directores de cine que, aunque por motivos muy diferentes,

---

[20] I. Coutant, *op. cit.*, p. 360.

alrededor del 68 van a entrar en tensión. Por un lado, la televisión se presenta como un medio de masas que le disputa al cine su público y, de esta forma, amenaza con convertirse en un instrumento político más poderoso, aunque no necesariamente de mayor valor estético. Por otro lado, el directo (que es condición técnica de la televisión antes de la utilización del *video tape*) contaba con un potencial[21] capaz de introducir una renovación estética en el cine.

Los programas realizados por Roberto Rossellini para la televisión italiana y francesa desde 1959 hasta su muerte dan cuenta del modo en que un nombre clave del neorrealismo y del cine moderno privilegia el valor político del encuentro con el público y el desafío que impone una técnica novedosa. Rossellini ve en la televisión un instrumento pedagógico para educar política y estéticamente a las masas[22] y produce algunos títulos notables como *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966) y *Blaise Pascal* (1971). Rosellini encuentra en la televisión una maquinaria de poder, a la vez que un espacio de experimentación. Si en el cine podía introducir actores no profesionales, en la televisión podía dar rienda suelta a su mirada (*L'India vista da Rosselini*, 1959), extremar los artificios de la puesta en escena (*Atti degli Apostoli*, 1968)[23] o ir a la búsqueda de la actualidad política, como en la entrevista a Salvador Allende (*Intervista a Salvador Allende: la forza e la ragione*, 1971) que paradójicamente la RAI no emitiría sino hasta el 15 de septiembre de 1973, después de la muerte de Allende[24].

---

[21] Umberto Eco fue uno de los primeros críticos en percibir ese potencial y le dedicó al directo televisivo un capítulo de su primer libro. Aunque luego retoma el tema en otras obras posteriores, aún no ha perdido vigencia en sus observaciones. U. Eco, «El caso y la trama. La experiencia televisiva y la estética», en *Obra abierta* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, 1985, pp. 201-223.

[22] En una entrevista realizada por André Bazin y Jacques Rivette a Roberto Rossellini y publicada en 1958 en *Cahiers du Cinéma*, Rossellini declara: «Nosotros pregonamos el peligro de la televisión. […] ¿Por qué motivo tenemos miedo? Porque sentimos una muy profunda insatisfacción en el público a causa de nuestra forma de obrar en el cine. […] Yo creo firmemente que nosotros, la gente del cine, así como la de la televisión, podríamos educar al público de algún modo. R. Rossellini, *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 145.

[23] Puede verse en la reconstrucción de algunas escenas que muestra Jean-Louis Comolli en *La dernière utopie: la télévision selon Rosellini* (2005).

[24] Rossellini, *op. cit.*

Rosellini es, en este sentido, un caso excepcional que despliega sus intereses y búsquedas en cada producción de manera diferenciada.

Por el contrario, para otros directores, los objetivos fueron más específicos. Jean Renoir entendía que la televisión permitía revivir el cine en su estado primitivo: convertir al director en un artesano antes que en un intelectual. Renoir adapta para la televisión francesa *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* de Stevenson con el título de *El testamento del doctor Cordelier* (*Testament du Dr. Cordelier*, 1959) trasladando la historia a la periferia del París contemporáneo. Propone, además, abordar la obra «como si se tratara de una historia real donde el camarógrafo debe actuar como reportero» y rodarla en una sola toma, como si fuera una emisión en directo donde los movimientos de la cámara estén determinados por los movimientos de los actores[25]. Es sintomático que Renoir ve el potencial de un procedimiento novedoso pero al mismo tiempo no pone en cuestión la idea de filmar una *ficción* como si fuera un noticiero. Su descripción parece adecuarse, sin embargo, a un film como *Chronique d'un été* que Edgar Morin y Jean Rouch filmarían apenas un año después y se convertiría en consagrado referente del *cinéma vérité*, a través de un recurso que la programación televisiva explotó con diferentes estéticas y medios: personas que cuentan sus propias vidas frente a cámara.

Resulta difícil reconstruir las tensiones que conducen a las elecciones de Renoir, Morin y Rouch pero no debiera pasar desapercibido que el noticiero de televisión no incorporó inmediatamente el

---

[25] André Bazin reconoce en la puesta en escena de Renoir «el carácter de noticiario». Aunque Renoir no realiza una emisión en directo, confiesa que «me gustaría rodarla como si fuese una emisión en directo. Me gustaría filmar sólo una vez y que los actores se imaginen que cada vez que se les filma el público registra directamente sus diálogos y sus gestos. Los actores, como los técnicos, sabrán que sólo se rueda una vez y que, salga bien o mal, no volveremos a empezar» (Rossellini, *op. cit.*, p. 149). También agrega: «Quiero que el movimiento de la cámara esté determinado por el actor. […] Piensen en los accidentes: cuando los reporteros nos presentan de una forma tan admirable una catástrofe, un incendio, con personas corriendo, bomberos, se las arreglan para proporcionarnos un espectáculo grandioso, puesto que este espectáculo grandioso no se ha repetido para la cámara. La cámara ha operado de acuerdo con el espectáculo grandioso y esto es en parte lo que me gustaría hacer» (*op. cit.*, p. 152).

directo para la transmisión de noticias. Durante la primera etapa de la historia de la televisión, los conductores presentaban las noticias filmadas siguiendo el modelo de los noticiarios cinematográficos y ese contacto entre el presentador y el público, desde el estudio de televisión –y no desde exteriores– era lo único que se emitía en directo. De esta forma, la actualidad es uno de los géneros que más tardíamente incorporó el directo que era percibido, en cambio, como una técnica muy adecuada para la ficción teatral.

Los directores de teatro televisado habían debatido largamente acerca de las virtudes o defectos del directo frente al registro filmado, al punto de que se llegó a hablar de una «querella del directo»[26]. Durante la primera etapa de la historia de la televisión, mientras toda la programación se emitía en directo, el teatro televisado se convierte en un género central para muchas emisoras en todo el mundo[27]. Poco antes de la aparición del *video tape* se convierte en una práctica relativamente habitual –al menos en Estados Unidos, Gran Bretaña y Francia– filmar algunas escenas de las obras teatrales e intercalarlas entre la emisión en vivo, de manera que los actores y utileros contaran con más tiempo para los cambios de escena. Esa práctica desencadena la resistencia de muchos directores de teatro que encuentran que el directo se adecua a la *performance* teatral que no debía asimilarse a la narración cinematográfica. La querella reaparece cuando se incorpora el *video tape* que, debido a los costos pero también a las resistencias que produce, no se utiliza inmediatamente para este tipo de obras. Muchos directores se niegan a utilizar el *tape* con el argumento de que «El directo permite la concentración y brinda el sentimiento de la instantaneidad del acto. Para el comediante, el objetivo es el mismo: conseguir la

---

[26] M.-N. Sicard, «L'invention d'une esthétique: le théâtre à la télévision», en M. F. Lévy (dir.), *La Télévision dans la République. Les années 50*, París, Éditions Complexe, 1999, pp. 65-88.

[27] Hay referencias al rol del teatro televisado y la transición al teleteatro y/o telenovela en muchas historias de la televisión pero para una reconstrucción minuciosa del modo en que se producían los dramas televisados, es muy útil el libro de J. Jacobs, *The Intimate Screen. Early British Television Drama*, Oxford, Clarendom Press, Oxford Television Studies, 2000.

adhesión del telespectador»[28]. Lo importante no es la simultaneidad sino la relación que el directo permite entablar entre el comediante y el público: «durante el directo hay una conciencia muy neta de los telespectadores por parte de los comediantes. El público es siempre sensible a lo que le dan de nervio, de músculo y de corazón»[29].

Los rasgos del directo fueron determinantes para la transmisión de las movilizaciones del 68: los movimientos de cámara orientados por el actor, el punto de vista del reportero y la centralidad del «espectáculo grandioso». Las escenas memorables de las movilizaciones, las barricadas, los ataques a la policía, los incendios y también la represión, cuentan con todos los rasgos característicos de las emisiones en directo que rebosan espontaneidad e incitan al espectador a involucrarse en los actos. Sin embargo, en la mayor parte de los casos, las limitaciones institucionales y la censura resultaron obstáculos insalvables para que esas imágenes fueran registradas o retransmitidas en forma simultánea. Se trata apenas del «efecto de directo» donde la continuidad –por oposición al montaje– y la relación con el público, muchas veces conseguido a través de la mirada a cámara, permanecen como huellas del instante captado en medio de los acontecimientos, aun cuando se trate de un registro fílmico.

La tensión entre el potencial y los límites de la institución televisión adquiere características peculiares en el caso de Jean-Luc Godard. Entre 1968 y 1972, Godard va a formar parte del grupo Dziga Vertov que produjo todos sus títulos con financiación de televisiones europeas: *British Sounds* (1969) para la televisión inglesa, *Pravda* (1970) para la televisión checoslovaca con aportes de un productor privado francés, *Luttes en Italie* (1969) para la televisión italiana y *Vladimir et Rosa* (1971) para la televisión alemana (Tele-Pool de Munich). Sin embargo, «Todos estos films tienen en común haber sido rechazados y no difundidos por los aparatos de Estado que los habían encargado» (1972)[30].

---

[28] François Chaumette, citado por Sicard, *op. cit.*, p. 81.

[29] *Ibidem*.

[30] «Quelles resistences au cinéma dominant?», en D. Faroult y G. Leblanc, *Mai´68 ou le cinéma en suspens*, París, Editions Syllepse, 1998, p. 18. Citado por D. Farould. Éditions Syllepse, 1998, p. 18.

El grupo Dziga Vertov sostenía que «hacer películas políticamente» implicaba plantearse políticamente la cuestión de su producción. Se trata, por un lado, de considerar que la producción colectiva del film prima sobre la noción de autor. Por otra parte, también se busca afirmar la prioridad de la producción por sobre la difusión. David Faroult señala, sin embargo, una doble contradicción en esta tesis: si la demarcación de la noción de autor está tanto o más justificada puesto que el colectivo pone en juego uno de los autores más «*auteuristes*» de la *Nouvelle Vague*, la afirmación del primado de la producción sobre la difusión es contradictorio en la medida en que es precisamente gracias a este autor que los films serán financiados[31]. Lo que vuelve extrema la experiencia es que –salvo *Vent d'Est*– todos los films del grupo Dziga Vertov son encargos de televisiones que rechazan el producto terminado, conservando por supuesto, los derechos de explotación e impidiendo con ello la posibilidad de que los films puedan ser vistos. Es lo que ocurre con la entrevista de Rosellini a Allende que recién se emitirá mucho tiempo después y se trata de una práctica habitual de la industria cultural que suele invertir dinero en los derechos de productos que desea hacer desaparecer del circuito de consumo masivo. De esta manera, el financiamiento televisivo se vuelve paradójico: no solo no acerca estos films al gran público sino que les resta todo posible público.

Glauber, la izquierda y la Globo

Las estrategias elegidas por los directores de cine para explotar las posibilidades de la televisión no suponían únicamente concepciones estéticas o políticas diferentes sino que dependieron, en buena medida, de las fisuras que ofrecía cada sistema de televisión. Revisar el modo en que se plantearon las relaciones entre cine y televisión en América Latina supone, en consecuencia, enfrentarse a una heterogeneidad de situaciones y experiencias. El caso de Glauber Rocha, debido al lugar de privilegio que su cine ocupó en el contexto europeo y su participación activa en algunos de los debates y proyectos

[31] *Ibidem*.

que pusieron en tensión la relación entre cine y televisión, puede servir para interrogarnos acerca de las posibilidades, similitudes y diferencias de los problemas que emergieron en el contexto latinoamericano. Glauber participa, de hecho, en uno de los proyectos del Grupo Dziga Vertov (*Vent d'Est*, 1969) donde es el encargado de mostrar los diferentes caminos que puede seguir el cine.

Durante 1968 Glauber Rocha encaró dos proyectos: *Câncer* y *1968*, que nunca llegará a concretarse pero del que se conservan escenas filmadas de la «Passeata dos cem mil», como daría en nombrarse a la manifestación del 26 de junio en el centro de Río de Janeiro. Si bien no es posible evaluar cuál hubiera sido el resultado final de ese film inacabado, el contraste entre *Câncer* y las imágenes conservadas de ese proyecto no podría ser mayor. El registro documental de la manifestación comienza con la movilización que culmina en una concentración masiva. Hay planos cortos de algunos jóvenes pintando pancartas o que demandan la libertad de los presos o el diálogo en lugar de la represión. Por momentos la concentración parece transcurrir en un escenario parisino: los edificios majestuosos del siglo XIX son el marco adecuado para estudiantes prolijos y ordenados que escuchan a los oradores en actitud reflexiva. Por momentos, los planos en contrapicado de edificios modernistas muestran una multitud empequeñecida por el peso de una arquitectura que marca la diferencia con París, al mismo tiempo que subraya la monumentalidad, la originalidad y la heterogeneidad del modernismo brasilero. En todo caso, la manifestación parece el símbolo mismo de la civilidad: estudiantes e intelectuales fluyen ininterrumpida y pacíficamente en demanda de diálogo, contra la represión y la dictadura.

En la cobertura televisiva de las manifestaciones del 68[32] también pueden verse estos mismos estudiantes y profesores pero el tono es muy diferente. El único reclamo visible es el de mayores vacantes para la Universidad –lo cual le da un sentido más acotado a la protesta– y, sin embargo, los jóvenes se muestran exaltados, lo que parece justificar la represión de la que son objeto. Aun cuando se trata

[32] Hemos podido consultar los archivos de la TV Tupi en Río de Janeiro y San Pablo. Agradezco además, la información y los materiales facilitados por Igor Sacramento.

de manifestaciones pacíficas, con carteles vistosos, en escenarios magníficos que pasan desde la arquitectura colonial en la Plaza de la Candelaria, a la majestuosa Avenida Rio Branco o al modernismo del edificio del MEC[33], el registro no consigue dar cuenta de un mensaje político evidente. Hay una escena de una asamblea en la Universidad Federal de Río de Janeiro donde algunos jóvenes se dirigen al auditorio, mientras la cámara pasa alternativamente de las arengas masculinas a unas estudiantes sentadas en un escalón. Una joven en pantalones apenas atiende al estudiante que habla y roba un cigarrillo a otra compañera. Su aspecto y ese gesto bastan para captar la atención del camarógrafo[34]. La escena dura apenas unos segundos pero es sintomática del modo en que la televisión construye la juventud del 68. Si por un lado parece incorporar nuevos sujetos sociales, por otro lado, lo hace con una retórica que entra en contradicción con los valores que representa la escena. La única conclusión posible de la nota es que el encanto juvenil femenino no resulta compatible con la paciente escucha necesaria para una asamblea.

Por el contrario, el registro de Glauber Rocha cuenta con la gravedad política de un acontecimiento histórico que no puede ser detenido y en el cual los jóvenes son protagonistas exclusivos. Frente a este registro, sin embargo, *Câncer* muestra otra cara del 68 y la política. Luis Alberto Rocha Melo (2006) señala que *Câncer* marca «uno de los primeros movimientos en dirección a una nueva concepción de montaje que tendrá reflejos decisivos hasta inclusive en los programas que Glauber realizará en la TV Tupi, *Abertura* (1979)»[35]. De esta forma, el film inaugura una retórica que será

---

[33] Actualmente Edificio Capanema, entonces sede del Ministério da Educação y conocido como MEC, es uno de los máximos ejemplos de la arquitectura moderna brasilera. Fue construido entre 1936 y 1945 por un equipo en el que participaron Lúcio Costa, Carlos Leao y Oscar Niemeyer, entre otros, con la asesoría de Le Corbusier.

[34] La nota está clasificada en el Archivo TV-Tupi Rio, Arquivo Nacional de Rio de Janeiro, como «Retornam universitários com protestos ao restaurante», 1 de agosto de 1968.

[35] Seguimos en este párrafo la crítica de L. A. Rocha Melo, *Cáncer, de Glauber Rocha* en *Contracampo* 30, 5 de julio de 2006 [http://www.contracampo.com.br/30/frames.htm].

continuada en la televisión, al mismo tiempo que pone en escena a la televisión en tanto objeto de discusión de los personajes. Esa nueva retórica extrema los mecanismos de fragmentación y ambigüedad. *Câncer* incluye escenas que podrían caracterizarse como groseras, protagonizadas por personajes indefinidos que se transforman de un bloque a otro: el «marginal» Hugo Caravana más adelante encarna el «inspector de policía» que va a interrogar al «militante» Eduardo Coutinho. En un diálogo entre la actriz Odete Lara y el actor Hugo Caravana mientras ven TV en el living de un departamento, Odete expone sus opiniones sobre moral, fidelidad y censura. Caravana, por el contrario, deja caer algunas máximas como «Nosotros no tenemos nada que ver con las masas, somos dos tontos viendo televisión. Al mediodía alguien que ve televisión merece ser golpeado, tú mereces ser violada por cuatro criollos con la camiseta del Flamengo». Odete, en cambio, se pregunta «Tal vez en otro país no fuera así, yo estoy con las masas, por qué tendría que ser asesinada?». Pero para Caravana la conclusión es clara: «La clase media está podrida, tú estás podrida». Esa misma clase media que aparece discutiendo el arte revolucionario en el Museo de Arte Moderno, resurge sonriente al final del film en una especie de desfile de modas. La conclusión de Rocha Melo es que «el individualismo marginal se choca con el discurso subterráneo del *cinema novo*».

En Brasil, el golpe de Estado de 1964 coincide con la pérdida de hegemonía de los canales de televisión que habían iniciado el sistema en los años cincuenta –TV Tupi y TV Excelsior– y la aparición en escena de la Rede Globo que no consigue la adhesión inmediata del público. Hasta entonces, los llamados «programas de auditorio»[36] concitaban las mayores audiencias: conducidos por figuras populares acusadas de grosería y mal gusto, sufrieron distintos tipos de censura por parte del gobierno militar, especialmente el caso de Chacrinha que incluyó en su programa figuras de

[36] En portugués «programa de auditório» refiere a un género de la radio y la televisión brasilera que tiene como condición la presencia del público en el estudio de grabación y su participación mediante aplausos, entrevistas, concursos, etcétera.

religiosidad popular[37]. Inicialmente, la Globo incluye programas de auditorio en su grilla para atraer la atención del público pero solamente cuando cambia su estrategia y se centra en la producción de telenovelas, podrá liderar la audiencia. Las telenovelas ofrecían varias ventajas en ese contexto: por un lado, se trataba de programas grabados que permitían eludir la prohibición de emisiones en directo que la dictadura brasilera había impuesto y, por otro lado, también favorecían la inclusión de un público de sectores medios que rechazaban los programas de auditorio[38]. Para conseguir la adhesión de la clase media convoca a algunos escritores cuya legitimidad estaba garantizada por fuera del ámbito televisivo y que contaban, además, con una trayectoria política de izquierda. De esta manera, figuras del PCB como Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes o Lauro César Muniz llegan a incorporarse a la rede Globo[39]. Este proceso culmina a comienzos de los años setenta cuando los títulos más célebres de la Globo llegarían a ser adaptaciones de libros consagrados como *Gabriela, clavo y canela* (1958/1975) de Jorge Amado o libros escritos especialmente para televisión como *O bem amado* (1973) y *Saramandaia* (1976) de Dias Gomes. Igor Sacramento (2012) interpreta este proceso como una «higienización del grotesco» que tiene como consecuencia la inclusión de los sectores

---

[37] El análisis de ese episodio y de todo este proceso puede verse en I. Sacramento, «La televisión brasilera en los años de la dictadura militar 1964-1984: la higienización del grotesco como afirmación de lo moderno», *ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 2012, pp. 52-101.

[38] La TV Tupi durante la década del cincuenta había sido un proyecto ambiguo que, en una etapa en que los televisores eran objetos costosos, había optado por una programación calificada en su época como «culta». Vale la pena considerar que, entre las múltiples facetas de Assis de Chateaubriand se encuentran haber fundado en 1947 el Museo de Arte de San Pablo y en 1950 la TV Tupi. De manera que, aunque con otros matices, la relación entre modernización, proyecto ilustrado y progresismo cultural no era una novedad para la televisión brasilera.

[39] I. Sacramento, «Por uma teledramaturgia engajada: a experiência dos dramaturgos comunistas na televisão nos anos 1970», en ReHiMe, Documentos, 2013 [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/s/sacramentoi/Igor%20Sacramento%20-%20Por%20uma%20teledramaturgia%20engajada_.pdf].

medios ilustrados al público de televisión y el acercamiento de autores del PCB a una audiencia masiva.

Frente a esta estrategia, el programa *Apertura* que realiza Glauber Rocha para la TV Tupi a comienzos de 1979 resulta completamente disruptivo[40]. Sin un esquema fijo, a veces realizaba entrevistas donde obligaba al camarógrafo a movimientos rápidos, impidiéndole dejar en cuadro al entrevistado, a veces dialogaba con transeúntes fuera de campo, a veces monologaba frente a la pantalla tapándose la cara con el micrófono. En un caso, tapa con una máscara a su supuesto entrevistado –a quien no le permite hablar– mientras él lanza una invectiva contra el estado del cine en Brasil. En una entrevista a un joven de una *favela* realizada en plena calle con el sonido de los autos de fondo, lo interroga acerca de qué es el pueblo y lo hace incurrir en contradicciones flagrantes sin ningún atisbo de condescendencia. El programa tiene un *rating* muy alto y le permite acceder a un público mucho más amplio que el de sus películas pero también a un público menos «higiénico» que el de las telenovelas de Dias Gomes o Jorge Amado. El programa de Glauber, en muchos sentidos, se asemejaba más a los programas de auditorio que la clase media rechazaba y que las telenovelas de la Globo habían venido a reemplazar. Hablaba permanentemente de política en un contexto de «apertura» de la dictadura hacia una nueva etapa pero sin la nitidez que consigue el registro de la manifestación durante el 68. Es como si, en esta etapa, la indefinición y las contradicciones que ya ponía en escena un film como *Câncer*, debieran ser probadas en otro escenario y para otro público.

---

[40] Para un análisis del programa puede verse en español el artículo de R. Mota, «El programa Abertura y la épica de Glauber Rocha», *Cuadernos de ReHiMe*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 182-215 y accesible *online:* [http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/m/motar.php#c2] que reproduce las principales hipótesis de su *A Épica Eletrônica de Glauber. Um Estudo sobre Cinema e TV*, Belo Horizonte, UFG, 2001.

La televisión como archivo para el cine militante

El 68 en la Argentina también transcurre en el marco de un golpe de Estado que tiene lugar en 1966 y está precedido por una progresiva politización que Beatriz Sarlo caracteriza como una «pérdida de especificidad» de las esferas del arte, la ideología y la cultura[41]. Paradójicamente se trata de la etapa en que se produce una paulatina especialización del discurso televisivo que deja de ser un medio subsidiario de la radio, el teatro, el cine y los espectáculos en general, para comenzar a desplegar una estética propia. En ese contexto, la relación entre cine y televisión no podía presentarse de manera más reticente. Sin embargo, esto no impidió la existencia de puentes y experiencias significativas.

La televisión argentina, al igual que la brasilera, también sufre una fuerte transformación a comienzos de los años sesenta. Durante la década del cincuenta el único canal existente dependía del Estado nacional (aunque contaba con un financiamiento mixto que incluía publicidad comercial) y transmitía únicamente para la ciudad de Buenos Aires. Su programación era muy heterogénea ya que, si por un lado, tenía una cierta orientación pedagógica y gubernamental, por otro lado, también incluía comedias, teleteatros, shows y espectáculos deportivos. A partir de 1958[42] es destacable la inclusión de algunos escritores y dramaturgos de izquierda (en particular del PC) que consiguen algunos éxitos de público. Intelectuales como David Viñas y dramaturgos como Andrés Lizarraga y Osvaldo Dragún escribieron guiones y participaron activamente en algunos proyectos de televisión. Osvaldo Dragún –que en 1962 gana el premio Casa de las Américas– va a tener una gran continuidad en la pantalla (a veces

---

[41] B. Sarlo, *La batalla de las ideas 1943-1973*, Biblioteca del Pensamiento argentino VII (con la colaboración de C. Altamirano), Buenos Aires, Ariel, 2001.

[42] En coincidencia con el inicio de la Presidencia de Arturo Frondizi durante la cual se producen fuertes transformaciones en el sistema de medios en Argentina, en buena medida, determinados por la dictadura que había dado el golpe de estado a Juan Perón en 1955.

con seudónimo)[43]. *Los de la mesa diez* de Dragún se convertirá, además, en una de las primeras piezas en pasar de la televisión al cine[44]. En ambos casos, el productor es Marcelo Simonetti que también produciría, entre otros, *Tres veces Ana* (David Kohon, 1961), un film de referencia para la generación del sesenta. Esta articulación entre escritores del PC y televisión dialoga, sin duda, con las experiencias que hemos descripto en el caso de Francia y Brasil pero no mantiene una continuidad con el modo en que la televisión va a dejar su huella en los films políticos posteriores a 1969.

En mayo de 1969, tiene lugar una huelga obrero-estudiantil en la ciudad de Córdoba que va a ser un punto de inflexión para la política argentina[45]. Ese mismo año dos films le son dedicados enteramente al Cordobazo: *Ya es tiempo de violencia* (1969) de Enrique J. Juárez y *Argentina mayo 1969: los caminos de la liberación* (1969) del Grupo de Realizadores de mayo. Ambos incluyen registros documentales tomados de la televisión. Entre el material utilizado, ambos films reproducen una secuencia que luego será repetida en todos los films posteriores[46] y que, en cierta forma, se convertirá en

---

[43] En 2000 realizamos una entrevista a Osvaldo Dragún que fue muy útil para reconstruir algunos aspectos de su trabajo en el teatro y en la televisión.

[44] Emitida primero como parte del ciclo *Historias de jóvenes* por Canal 7, fue llevada al cine por Simón Feldman en 1960. El ciclo pasaría luego a Canal 13, lo cual demuestra el éxito de público con que contaba.

[45] Hemos desarrollado en extenso el rol de la televisión argentina durante el Cordobazo en M. Varela, *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, Buenos Aires, EDHASA, 2005. Algunas primeras hipótesis sobre el pasaje de esas imágenes al cine político fueron publicadas como «Mai 68 en Argentine: Images et sons de la violence», en C. Delporte, D. Maréchal, C. Moine e I. Veyrat-Masson (dirs.), *Images et sons de mai 68 (1968-2008)*, París, Nouveau Monde, 2011, pp. 269-278.

[46] La lista de films que incluyen esta escena construida por Mariano Mestman y Fernando Peña es la siguiente: Fernando Solanas, *Perón, actualización política y partidaria para la toma del poder* (1971); Jorge Cedrón, *Operación masacre*; Fernando Solanas, *La hora de los hornos* (versión comercial de 1973); Fernando Solanas, *Los hijos de Fierro;* Raymundo Gleyzer, *Los traidores;* Raymundo Gleyzer, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974); Carlos Vallina *et al.*, *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina 1966-1972* (1973); Santiago Álvarez, *El nuevo tango* (1974); Jorge Giannoni, *Las vacas sagradas* (1977); Jorge Cedrón (Julián Calinki), *Resistir* (1978); M. Mestman y M. Peña, «Una imagen

símbolo del Cordobazo[47]. Se trata de una escena que dura apenas unos segundos donde puede verse a un grupo de policías avanzando a caballo de derecha a izquierda del plano de una calle casi vacía y luego retroceder de pronto, a causa de los cascotazos de algunos manifestantes que ganan terreno en su avanzada. El camarógrafo, que incialmente se encontraba en medio de la calle, se ve sobrepasado por los manifestantes que corren a pocos centrímetros de su lente y queda ubicado detrás de los mismos mientras aquellos continúan tirando piedras. El acercamiento no se produce mediante un *zoom* sino que son los manifestantes en su avanzada quienes refocalizan la escena y se convierten en sujetos de la misma al imponer un nuevo punto de vista donde se ha suprimido la distancia con la cámara. En este sentido las imágenes pueden ser consideradas como una expresión acabada del directo: cámara y camarógrafo se encuentran en el interior de los acontecimientos y son desbordados por los mismos. A ello se suma un «error» técnico –un paneo demasiado rápido– que permite evitar el montaje y produce un efecto de espontaneidad inusitada. El cine político no tardó en interpretar esta escena como símbolo del viejo mundo que retrocede y el poder de la lucha popular frente a las fuerzas de represión. La escena, sin embargo, había sido captada por un camarógrafo de televisión y exhibida por un medio intervenido por la dictadura militar[48].

Los acontecimientos del Cordobazo se desarrollaron principalmente durante dos días: 29 y 30 de mayo. Durante el primero de ellos, el registro televisivo fue realizado por los dos canales existentes en la ciudad de Córdoba: el Canal 12 y el Canal 10 que dependía de la Universidad Nacional de Córdoba. El Canal 13 de Buenos Aires envió un conductor y un camarógrafo que llegaron recién el

---

recurrente. La representación del "Cordobazo" en el cine argentino de intervención política», *Film-Historia* 3, vol. II, 2002.

[47] Reproducimos aquí algunos elementos que desarrollamos en extenso en «Un caballo retrocede. El Cordobazo entre el directo y el archivo», en prensa.

[48] De acuerdo con la reconstrucción realizada por Silvia Romano, directora del Centro de Documentación Audiovisual de la Universidad Nacional de Córdoba donde se recuperaron esas imágenes, la escena proviene del archivo de Canal 10 de Córdoba.

30 de mayo[49]. La mayor parte del material fue tomado con cámaras Bolex Paillard de 16mm sin sonido directo[50], ya que entre 1968 y 1969 tan solo el 7,6% del total de informaciones fue tomado por una cámara Auricon, recientemente incorporada a los canales de Córdoba[51]. La mayor parte de los archivos sonoros correspondientes al Cordobazo provienen del noticiero de Canal 13 y no dejaron registro de los acontecimientos del primer día. La secuencia de la policía montada que el cine político volvería emblemática es muda. Las explosiones, los ruidos, las voces y los gritos contribuyen a evocar la violencia en otras escenas. Aquí, por el contrario, las imágenes son lo único que queda como registro de la mirada que vacila y que ha sido sorprendida. La ausencia de sonido directo permite interpretar estas imágenes de manera contradictoria según la voz *over* que les sirva como anclaje: la destrucción salvaje de la propiedad privada o la concreción de la justicia popular. Es de suponer que la recurrencia de imágenes que muestran la destrucción de la propiedad privada –especialmente de concesionarias de automóviles y de locales de Xerox– fuera leída críticamente por los locutores televisivos como una prueba del menosprecio que los manifestantes demostraban por la propiedad privada. El cine político utilizó estas mismas escenas para subrayar la utilidad de la violencia para la lucha popular.

Resulta sintomático que los cineastas militantes no cuestionaron el origen televisivo de esas imágenes. Aunque la ausencia de registro cinematográfico explica por sí mismo que hayan apelado al archivo televisivo, resulta significativo que se utilizaran como expresión acabada

---

[49] Además de Andrés Percivale que realiza varias entrevistas en las calles, en muchas de las imágenes de ese día aparece el rostro y se oye la voz de Roberto Villarroel, un periodista cordobés que a partir de esta cobertura adquirió reconocimiento nacional y pasó a trabajar en el noticiero de Buenos Aires.

[50] De acuerdo con el testimonio de los camarógrafos entre quienes se encontraban Raúl Bicecci, Víctor Quinteros, José Escudero, Víctor Echenique, Raúl Mónaco y Carlos Olivera, entre otros. Puede verse, por ejemplo, «Los ojos del 29» *La Voz del Interior*, 24 de mayo de 2009.

[51] S. Romano, *Política, Universidad y Medios. Contribución al Estudio de las Condiciones de Producción de Noticias de Canal 10 de Córdoba en los 60 y 70.* Córdoba, Juan Ferreyra Editor, 2002. También de acuerdo con Romano, en 1974 esa proporción había aumentado al 47%.

de un mensaje político propio. Es como si las imágenes televisivas hubieran sido transparentes, carentes del peso ideológico que el cine político denunciaba permanentemente que destilaba la televisión[52]. En verdad, la escena exhibe elementos característicos de la industria cultural: el débil que, armado con piedras pero con el coraje que le otorga la defensa de una causa justa, hace retroceder a las fuerzas de la represión que son portadoras de las armas de los poderosos[53].

Si bien esos rasgos pueden rastrearse a lo largo de muy diversos films, el archivo de televisión no fue utilizado en forma homogénea por todo el cine militante. Los casos de Raymundo Gleyzer y Fernando Solanas resultan particularmente relevantes, no solo por la importancia de sus trayectorias, sino por las peculiares relaciones que cada uno entabló con la televisión. Raymundo Gleyzer trabajó como camarógrafo de televisión a lo largo de casi toda su carrera de realizador. *Ni olvido ni perdón* (1972) está íntegramente realizado con imágenes de archivo de televisión y *México, la revolución congelada* (1970) fue realizado en el marco de su trabajo para Canal 13 de Buenos Aires para el cual se comprometió a enviar imágenes de México y Cuba. Escenas del Cordobazo –incluida la de la policía montada– aparecen en dos de sus films: *Los traidores* (1973) y *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan* (1974).

Los traidores (1973) es una ficción que cuenta la historia de un obrero que se convierte en un dirigente sindical corrupto y traidor. La memoria del protagonista y la de su padre disparan la inclusión de las imágenes de archivo (cinematográficas y televisivas) de momentos de lucha y de derrota. Las imágenes del Cordobazo se incorporan en la última parte del film con la *Marcha de la bronca* de Pedro y Pablo como fondo sonoro. La secuencia elegida comienza con imágenes de la policía y el ejército preparándose para la represión

---

[52] El problema del autor de las imágenes resulta más complejo. En la línea de lo que decimos podría pensarse que no se considera al camarógrafo como «autor» de las mismas (a causa del juicio negativo que pesaba sobre la televisión) pero ese cine político también estaba cuestionando la figura de autor y, de hecho, algunas películas fueron firmadas por grupos de cineastas.

[53] Esa ambigüedad entre la interpretación política y el cliché de la industria cultural también está presente en las imágenes de autos incendiados que proliferan en los archivos de televisión del Cordobazo y retoman como tópico el 68 parisino.

pero le suceden imágenes de violencia popular: incendio de autos, barricadas y el retroceso de la montada como efecto del avance de los manifestantes. Durante la escena que sucede a las imágenes documentales un dirigente de la CGT de los argentinos va a ver al protagonista –dirigente de la CGT Azopardo– para pedirle que se sumen a un paro programado en apoyo a los sucesos de Córdoba. Durante el diálogo, el dirigente burócrata dice que estuvo «mirando televisión toda la tarde: el Cordobazo y todas esas cosas...». En lugar de estar luchando en la calle, el dirigente mira los acontecimientos por televisión, con lo cual confirma la sentencia del dirigente combativo: «El pueblo tomará las calles con los dirigentes a la cabeza o con la cabeza de sus dirigentes». En un film que tiene como tema central la traición de los representantes sindicales, el Cordobazo es interpretado como el momento en que el pueblo avanza más allá de donde sus dirigentes han podido guiarlo.

En *Me matan si no trabajo y si no trabajo me matan* (1974) firmado por el Grupo cine de la base, las imágenes del Cordobazo cierran el film sobre la lucha sindical en INSUD. Nuevamente la banda de sonido reproduce una canción mientras se ven las imágenes. Esta vez, la letra es más directa: «Preparen los fusiles y la lucha sindical y hagamos todos juntos la revolución social. Vayamos todos juntos que juntos somos más y a yankis y patrones, lo vamo'a reventar...». Las imágenes pretenden demostrar la viabilidad e interés de la lucha armada y ubicar el punto culminante de una lucha que en 1974 (con un gobierno peronista en el poder y en medio de un debate acerca de la pertinencia de las organizaciones armadas en este nuevo escenario) la película interpreta que aún no ha concluido.

Entre los films que refieren al Cordobazo durante ese período, *Los hijos de Fierro* (1975) de Fernando Solanas es el único que incluye imágenes sobre el Cordobazo de origen televisivo pero evita la escena de la policía montada. Las escenas del Cordobazo son las únicas dentro del film donde Solanas utiliza imágenes documentales. Se trata de unos pocos segundos durante los que puede verse una multitud que corre hacia la cámara, huyendo de alguien que se encuentra fuera de campo. Luego, un joven que sostiene por el mástil una bandera argentina, atraviesa el cuadro. A lo largo de la película se han visto previamente muchas escenas donde los hijos y Fierro se

encuentran y se separan sosteniendo cada uno una bandera en la misma posición. De esta forma, el archivo documental parece citar un tópico de la película y no a la inversa. Solanas ha construido un *continuum* entre su film y el archivo de televisión. De allí que no elige las imágenes más utilizadas por otros realizadores. Descarta la escena de la policía montada y construye, en cambio, una escena de barricada donde incluye a uno de los protagonistas del film –Cirilo– que ve morir a su hijo adolescente en la lucha callejera. Tanto la imagen tomada del archivo televisivo como la escena ficcional de la barricada cuentan con referencias entre las imágenes más citadas del 68 francés. De esta forma, el mismo gesto que le sirve para incluir la bandera argentina, le permite ubicar la escena en una serie internacional.

La reescritura del Cordobazo que realiza Solanas incluye dos rasgos estilísticos poco frecuentes en los otros films. En primer lugar, una escena donde la multitud atrapa a un soldado y, en lugar de golpearlo, lo desnuda hasta dejarlo ridículamente en calzoncillos y casco. Luego, el mismo soldado es entrevistado por Solanas desde fuera de campo. Allí se lo humaniza nuevamente al preguntarle por las condiciones de trabajo, tal como se realizaría en un film etnográfico con un trabajador, un artesano o un campesino. Las respuestas están pronunciadas seriamente pero la ironía del desplazamiento temático recorre toda la escena y estalla cuando el soldado contesta que su trabajo lo lleva a vivir en diferentes lugares del país: «a la vez que paseamos, trabajamos y reprimimos. Las dos cosas». La escena evita la seriedad y coloca a la multitud operando frente al poder en forma carnavalesca. Cuando el pueblo consigue subvertir el poder, elige el camino de la risa.

Como contrapartida de esta escena en clave irónica, la muerte del hijo de Cirilo como consecuencia de la lucha del Cordobazo, es tratada dramáticamente y el padre adopta la posición de la virgen doliente con el hijo muerto entre sus brazos. La muerte del hijo supone una exaltación de la víctima y no del héroe. Por otro lado, personaliza el dolor al volverlo íntimo antes que colectivo. La conjunción de estos mecanismos consigue desplazar al Cordobazo del lugar central y singular que la izquierda le había adjudicado a un acontecimiento de masas que el peronismo no podía reivindicar como propio. A continuación de esa escena, la voz en *off* agrega

que, en los años que siguieron, hubo muchos otros cordobazos en la Argentina.

El tratamiento carnavalesco de la escena del soldado y el tratamiento melodramático de la muerte del hijo colocan al film en la tradición popular del peronismo. Sin embargo, el modo en que Solanas construye a la multitud va en un sentido muy distinto. Tanto la reducción de la multitud a unos pocos militantes que la interpretan en forma no realista, como la desincronización entre imagen y sonido que explota a lo largo del film tenían en los de Godard su expresión más acabada.

Caos en un día soleado

«Hoy fue un día soleado» fue la frase utilizada por Agustín Barrios Gómez, conductor de *Mesa de celebridades*, para resumir la noticia más importante del 2 de octubre de 1968. Pocas horas antes había tenido lugar la represión en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco. Lejos de tratarse de un exabrupto, el programa de Barrios Gómez era la tribuna desde la cual Telesistema Mexicano[54] sentaba posición frente a las movilizaciones del 68. De esta manera, el poderoso sistema de televisión mexicano –que formaba parte de un conglomerado con intereses en la prensa gráfica, la radio y el cine– osciló entre el silencio y el ataque frontal al movimiento estudiantil[55].

En otra emisión del mismo programa[56], Barrios Gómez contrapone los «falsos estudiantes» que participan en las concentraciones a la «verdadera» juventud «que se olvida de líos, de motines, de

---

[54] A partir de 1973 se convertiría en Televisa.

[55] Francisco Hernández Lomelí plantea que la historia de la televisión mexicana ha sido reducida a un relato de asimilación o relativa autonomía de los empresarios frente al Estado. Efectivamente, el nombre de Emilio Azcárraga Vidaurreta y el emporio familiar que funda, forman parte del entramado de la política nacional. F. Hernández Lomelí, «Racionalidad limitada y efectos perversos. Ensayo sobre el origen de la televisión en México», en F. de J. Aceves González (ed.), *Anuario de la investigación en Comunicación IX*, México, CONEICC, 2000.

[56] Agradecemos a Álvaro Vázquez Mantecón por facilitar el acceso a estos materiales que es posible consultar en el Memorial del 68, Ciudad de México.

proferir denuncias o palabras soeces, la que trata de mejorarse en el cuerpo y en el espíritu, la que se prepara para los próximos Olímpicos». Mientras el periodista pronuncia estas palabras, pueden verse imágenes de la ciudad de México donde se suceden ejemplos de su arquitectura modernista, el fluir de los autos más novedosos, las vidrieras incitando al consumo, en síntesis, una ciudad activa y luminosa que no olvida, sin embargo, los símbolos de su historia: el Monumento a la Revolución, el Paseo de la Reforma, el Zócalo. El programa abre con una leyenda que dice «Ofrecemos y deseamos amistad con todos los pueblos de la tierra» pero luego las palabras de exaltado nacionalismo producen un efecto contrario:

> Estudiante que lanza un grito de inquietud no sabe que lo que está lanzando es un dardo que enemigos de México fuera de nuestras fronteras envenenarán para siempre. [...] Cuántas naciones se están frotando las manos de que efectivamente tenga éxito el sabotaje de los Juegos Olímpicos: Naciones que habían querido ser sede del evento de mayor trascendencia en el campo deportivo. [...] Cualquier atentado contra el buen éxito de los Juegos Olímpicos es simple y llanamente una traición a la Patria. [...] ese México que tantas veces está entre la espada y la pared, que él mismo es atacado por cubanos castristas que se entremezclan en los grupos agitadores, por los anticastristas que bombardean nuestros consulados, debe pensar que no obedecerá órdenes ni de la CIA ni consignas de los filocomunistas, de los trostkistas o de los maoístas, sino que tan sólo debe acatar una norma, un lema, un deber, el de ser patriota, el de pensar en que destruir es nefasto para sí y para la Patria.

Se trata de un discurso encendido que al negar las palabras del adversario («somos positivos y no porque pertenezcamos a una prensa vendida»), las incluye y les otorga una entidad que la censura parecería negarles[57]. Este discurso se oye como una voz *over* sobre

[57] Los mecanismos de inclusión/deformación del discurso del movimiento del 68 adquieren dimensiones inesperadas en una nota en la que seis jóvenes denuncian en un estudio de televisión la represión de la que han sido objeto en el Zócalo/Plaza de la Constitución y convocan a la movilización del 1 de septiembre en que el Presidente Díaz Ordaz debía pronunciar su Informe de Gobierno. Una joven

un fondo de imágenes donde un arma dispara un tiro como señal de inicio para una carrera de entrenamiento para los Juegos Olímpicos y se funde con el tiro disparado por un soldado mexicano. La imagen no deja de resultar desconcertante porque si bien deja en claro la relación entre los Juegos y la defensa nacional, introduce un elemento extremadamente amenazante y disruptivo. Sin embargo, las amenazas también forman parte del Informe de Gobierno del Presidente Díaz Ordaz pronunciado el 1 de septiembre.

La televisión mexicana –que contaba como principal anunciante publicitario al gobierno nacional– es portavoz de la interpretación oficial y se erige contra el movimiento estudiantil con tal virulencia que solo una respuesta violenta parece posible. La aparición de brigadas cinematográficas no resulta sorprendente en ese contexto. Frente a medios de comunicación tan controlados, la contrainformación se vuelve una necesidad imperiosa. Si los afiches resultaron un mecanismo adecuado para la comunicación callejera, el cine tampoco estuvo ausente. Los *Comunicados del Consejo Nacional de Huelga*[58] podrían ubicarse entre los films que responden a ese objetivo. Sin embargo, la experiencia más significativa de producción de documentos audiovisuales sería llevada adelante por las brigadas organizadas por el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos). Los estudiantes deciden utilizar el equipamiento (cámaras de 16 mm) y el material disponible en el CUEC para salir a filmar lo que estaba ocurriendo. De ese registro surgirá luego un film que se convertiría en archivo recurrente para la memoria del 68: *El grito* (1970) de Leobardo López Arretche.

---

empleada denuncia que ha sido obligada a asistir a un acto público gubernamental, una joven estudiante declama llorando que ella no ha participado de las manifestaciones y sin embargo, ha sido reprimida porque pasaba por allí casualmente. Otro joven muestra las heridas que le han infligido. No incluimos la nota en el análisis porque no hemos podido constatar que haya sido emitida por televisión. Es posible consultarla en el Memorial del 68, Ciudad de México.

[58] Aunque se sabe que Rafael Castanedo y Paul Leduc realizan esos films, son editados sin firma de autor.

Una relación pendiente

Los camarógrafos de televisión que registraron el Cordobazo y los estudiantes de cine que filmaron las movilizaciones del 68 en México utilizaron las mismas cámaras Bolex 16 mm[59]. Sin embargo, el dispositivo técnico que en ambos casos permitió legar imágenes de enorme interés visual y político formaba parte de instituciones muy diferentes. El CUEC favoreció un tipo de intervención comparable a la del IDHEC en París, donde los estudiantes buscaron realizar un cine que, en cierta forma, ponía en cuestión las tradiciones en las que se estaban formando. Los camarógrafos de televisión tenían entrenamiento en el registro de noticias y, en muchos casos, también eran estudiantes de cine o habitués de cineclubes. En muchos otros, eran simpatizantes de la causa de los huelguistas. Habituados a no dejar su firma en las imágenes que generaban, su material fue utilizado por cineastas o grupos de cine militante sin que produjera ninguna disrupción en sus films. La especificidad de las imágenes de cine y televisión dibuja, en ese contexto, bordes muy difusos.

Los diferentes modos adoptados por el directo condensan las tensiones y potencialidades de las relaciones entre cine y televisión alrededor del 68. Para la televisión el directo es una condición técnica que inicialmente limita su relación con el cine y potencia, por el contrario, su continuidad con la radio y con el teatro. La «querella del directo» se produce, sintomáticamente, a propósito del teatro televisado pero los argumentos de los realizadores de televisión no difieren de los valores que los directores de cine le reconocen: espontaneidad, calidez, capacidad para entrar en contacto con el público. Unos y otros ven en el directo una mayor capacidad para captar algo de lo real pero lo real no tenía por qué ser un acontecimiento histórico, también podía ser la *performance* actoral

[59] En el CUEC también contaban con una cámara Arriflex y en el canal 12 de Córdoba también estaba disponible una cámara Auricon con sonido directo, pero las imágenes disponibles fueron registradas con la Bolex 16 mm. Para un análisis del rol del 16 mm en la televisión, puede verse J. Sexton, «"Televerite" hits Britain: documentary, drama and the growth of 16 mm filmaking in British television», *Screen*, invierno de 2003, pp. 429-444.

en un estudio de televisión que era igualmente un acontecimiento único e irrepetible[60].

Paradójicamente, en los casos en que el teatro televisado se convirtió en una opción para escritores y directores de izquieda (en la ORTF, Rede Globo, Canal 7 y 13 de Buenos Aires), primó el camino más convencional del registro fílmico o el *tape* que se demostraba más maleable para un tipo de intervención que veía en la televisión el interés político antes que estético. En cualquier caso, el directo no se presentó como una vía de interés en estos casos. El directo en el ámbito cinematográfico, asímismo, fue objeto de experimentación estética pero no siempre fue el camino más adecuado para conciliar los intereses cinematográficos y políticos.

La simultaneidad era una condición del directo televisivo que el cine no podía realizar. Durante el 68, la transmisión de las movilizaciones y protestas en directo hubiera significado una ventaja relativa para la televisión que, sin embargo, casi no tuvo lugar y, en buena medida, fue ocupada por la radio. Los gobiernos que reprimieron las movilizaciones y protestas demostraron que, aunque con matices, contaban con una capacidad de intervención en la televisión igualmente poderosa en todos los sistemas: la censura operó en canales de televisión dependientes del estado nacional (como en el caso francés) o de instituciones públicas intervenidas (como era el caso del canal de la Universidad Nacional de Córdoba) o de empresas privadas (como era el caso de Telesistema mexicano). Aun en Francia cuyo sistema de radiodifusión pública fue considerado un modelo

---

[60] Las tensiones entre la ficción y el documental también permitirían explicar las dificultades que ha tenido el cine para realizar ficciones sobre el 68. Los escasos intentos que se han llevado a cabo –*I sognatori* (Bernardo Bertolucci, 2003) o *Les amants réguliers* (Philippe Garrel, 2004)– resultan remedos pálidos y descoloridos frente a la fuerza de las imágenes tomadas en las calles. Sintomáticamente, ambos films introducen el color que está ausente de las escenas más perdurables del 68. En la Argentina ocurre algo similar; una excepción podría ser *Días de mayo* (Gustavo Postiglione, 2009). Si bien el film transcurre durante el Rosariazo, cabría colocarla entre las ficcionalizaciones que toman como marco los acontecimientos de masas de ese período. Sin embargo, el film resulta bastante fallido en la reconstrucción del clima de época que las imágenes documentales parecen reponer con tanta vitalidad.

para el resto del mundo. No resulta casual que el 68 fue un punto de inflexión para la ORTF que sería finalmente desmantelada en 1974.

Sin embargo, esto no impidió la existencia de algunas fisuras. Las imágenes del Cordobazo emitidas por la televisión argentina tuvieron un impacto notable que no fue completamente previsto por el poder militar acostumbrado a poner el foco de la censura en las palabras de los locutores[61]. La escalada vertiginosa de la violencia durante esos días abrió una ventana de incertidumbre respecto de la resolución de los acontecimientos que transcurrían, además, lejos del centro del poder político nacional. La televisión también demostraba su capacidad para acercar los acontecimientos distantes y ponía en imágenes la ciudad de Córdoba que si bien había sido escenario de innumerables acontecimientos históricos, carecía de una tradición fílmica. Las ciudades que fueron escenario de los movimientos del 68 se presentaron como espacios donde el peso de las tradiciones es puesto en jaque por las movilizaciones. En Francia, los medios insisten en que los estudiantes están destrozando París, algo que ni siquiera los alemanes durante la ocupación habían osado realizar. En las imágenes de Ciudad de México y Río de Janeiro, la heterogeneidad arquitectónica es un tópico visual del registro televisivo y cinematográfico. Las movilizaciones forman parte de un entramado más complejo donde el agotamiento de las tradiciones clásicas tanto como de los símbolos del consumo y el rol de la clase media adquieren significados muy distintos a los que podían tener en Francia.

Si los límites entre las imágenes cinematográficas y televisivas no pueden establecerse a partir de parámetros estéticos, se presentan nítidos, en cambio, en el modo de producción, difusión y recepción. Los films producidos por estudiantes o colectivos políticos tuvieron que construir un circuito propio de exhibición, cuya continuidad no quedaba asegurada, más allá del momento efímero de efervescencia, sin algún financiamiento. La puesta en cuestión de las instituciones implicaba hacer surgir otras vías que no siempre

[61] El entonces conductor del noticiero de Canal 12, en una entrevista realizada por Pepa Astelarra y Lucas Larriera para el film *Alunizar*, cuenta varias anécdotas sobre el modo en que los militares interventores desconocían el valor de las imágenes y exclusivamente se mostraban atentos a la censura de las palabras.

llegaron a concretarse. En el caso de las televisiones europeas que algunos directores vislumbraron como una opción, la difusión se demostró difícil cuando no imposible[62].

Durante el 68, la tensión entre autoría y trabajo colectivo va en direcciones opuestas en el cine y en la televisión. Mientras el cine puso en cuestión el rol de autor en tanto institución burguesa y avanzaba en dirección del trabajo colectivo promoviendo la desaparición de la firma, la realización televisiva se encontraba en una etapa muy diferente. La trayectoria de Godard, que durante el 68 experimenta con el Grupo Dziga Vertov, resulta ejemplar en ese proceso. Pero la presión de los directores de la televisión francesa por alcanzar reconocimiento simbólico a través de la creación del sindicato y del comité cine-televisión de los Estados Generales da cuenta, en cambio, de la permanente confusión de campos en las que este grupo se movía. El ámbito sindical y el político no resultaron obviamente, espacios adecuados para alcanzar reconocimiento estético. Lo paradójico es que buscaban ese reconocimiento en el momento en que en el interior del campo cinematográfico se estaban rediscutiendo esos valores. A la distancia, parece sencillo entrever que los directores y técnicos de televisión podrían haber contado con una ventaja relativa en ese debate. Su conocimiento del directo, del trabajo con imágenes en tiempo real y del trabajo colectivo que disolvía cualquier forma de autoría, podrían haber sido un capital diferencial en el ámbito cinematográfico. Sin embargo, eso exigía un trastocamiento de valores que resultaba muy difícil para un colectivo que había sido constituido con otro tipo de reglas.[63]

El programa de Glauber Rocha para la televisión brasilera resulta, en ese sentido, una excepción que difícilmente podría generalizarse. La ironía, la fragmentación y los recursos lúdicos aplicados a temas políticos no hacen sistema con la televisión brasilera de los años setenta. Sin

---

[62] Con la excepción, tal vez, de experiencias como la de Rainer Werner Fassbinder que consigue explotar en el pos 68 las posibilidades de géneros apreciados por la televisión como es el caso del melodrama.

[63] En otros casos, la sindicalización y consecuente capacidad de presión del personal de cine y televisión no había alcanzado el nivel de organización del francés. El Sindicato Argentino de Televisión tiene una presencia fuerte pero carecemos de investigaciones que permitan verificar el rol que ejerció en relación con el tema de este trabajo.

embargo, tampoco pueden desconocerse las estrategias implementadas por la TV Tupi (en los años cincuenta) y la Rede Globo (en los años sesenta y setenta) para captar a un público de clase media que iba a la Universidad o presionaba por más vacantes en ella.

Cabe preguntarse si era posible crear un sistema diferente donde las tensiones entre cine y televisión quedaran disueltas en las nuevas imágenes que los movimientos del 68 auguraban. El proyecto de creación de un sistema de televisión en Mozambique parece el corolario de los debates que acabamos de recorrer.[64] En 1975, un gobierno revolucionario encabezado por Samora Machel, proclamado marxista leninista, declara la independencia de Portugal y toma como primera medida cultural la creación de un Instituto de Cine y un sistema de televisión que aún no existía en el país. Jean-Luc Godard es convocado para asesorar en ese proyecto. En ese contexto, varios debates acalorados tienen lugar entre Godard, Jean Rouch que se encontraba filmando allí, Ruy Guerra que retorna a Mozambique donde había nacido después de haber alcanzado reconocimiento en Brasil y muchos otros cineastas africanos que no ven con buenos ojos la intromisión de Godard en su territorio. Godard y Rouch a su vez, no podían conciliar dos modos de pensar la relación con África, con el momento político y con cómo generar imágenes nuevas. Lamentablemente, la historia política de Mozambique en los años subsiguientes impidió comprobar el devenir de alguno de esos proyectos. Una televisión ideada por Godard para Mozambique resulta realmente difícil de imaginar. Ese proyecto trunco parece la mejor metáfora de las relaciones y tensiones entre el cine y la televisión alrededor del 68.

[64] Seguimos en este punto la reconstrucción de M. Diawara, «Sonimage en Mozambique», *Cuadernos de ReHiMe* 2, Buenos Aires, Prometeo, 2012, pp. 216-233.

Bibliografía

Chalaby, J. K. (2002), *The de Gaulle Presidency and Media. Statism and Public Communications*, Londres, Palgrave Macmillan.

Comité Révolutionnaire Cinéma-Télévision (1968), *Le cinéma s'insurge. Bulletin des États Généraux du Cinéma* 1, París, Éditions du Terrain Vague, pp. 6-7.

Cortés, D. y Fernández-Savater, A. (2008), *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Barcelona, UNIA-Fundació Antoni Tapies, pp. 51-52.

Coutant, I. (2001), «Les réalisateurs communistes à la télévision. L'engagement politique: resource ou stigmate?», *Sociétés & Représentations. Artistes / Politiques*, CREDHESS 11, p. 359.

De Certeau, M. (1995), *La toma de la palabra y otros escritos políticos*, México, Universidad Iberoamericana.

Diawara, M. (2012), «Sonimage en Mozambique», *Cuadernos de ReHiMe* 2, Buenos Aires, Prometeo, pp. 216-233.

Eco, U. (1985), «El caso y la trama. La experiencia televisiva y la estética», en *Obra abierta* (1962), Barcelona, Planeta-Agostini, pp. 201-223.

Faroult, D. y Leblanc, G. (1998), *Mai´68 ou le cinéma en suspens*, París, Editions Syllepse, p. 18.

Filiu, J.-P. [1984] (1987), *Mai 68 à l'ORTF*, tesis publicada parcialmente en *Comité d'histoire de la télévision française*.

Giles, R. y Snyder, R. (eds.) (2001), *1968: Year of Media Decision. 1998*. Media Studies Series. New Yersey, Transaction Publishers.

Hernández Lomeli, F. (2000), «Racionalidad limitada y efectos perversos. Ensayo sobre el origen de la televisión en México», en F. de J. Aceves González (ed.), *Anuario de la investigación en Comunicación* IX, México, CONEICC.

Jacobs, J. (2000), *The Intimate Screen. Early British Television Drama*, Oxford, Clarendom Press, Oxford Television Studies.

Lévy, M.-F. y Zancarini-Fournel, M. (1998), «La légende de l'écran noir: L'information à la télévision en mai-juin 1968», *Réseaux* 90 CNET, p. 116.

Ligenne, M. (1987), «Comité d'histoire de la télévision française (1987): *Mai 68 à l'O.R.T.F.*, La documentation française», Radio-France-INA, p. 214.

Mestman, M. y Peña, M. (2002), «Una imagen recurrente. La representación del "Cordobazo" en el cine argentino de intervención política», *Film-Historia* 3, vol. II.

Morin, E.; Lefort, C. y Castoriadis, C. (1988), *Mai 68: La breche suivi de vingt ans après*, París, Complexes, pp. 11-33.

Mota, R. (2012), «El programa Abertura y la épica de Glauber Rocha», *Cuadernos de ReHiMe*, Buenos Aires, Prometeo, pp. 182-215.

— (2001), *A Épica Eletrônica de Glauber. Um Estudo sobre Cinema e TV*, Belo Horizonte, UFG.

Pasolini, P. P. (2003), «Contre la télévision» en: *Contre la télévision et autres textes sur la politique et la société*, Besançon, Éditions les Solitaires Intempestifs.

Rocha Melo, L. A. (2006), «*Cáncer*, de Glauber Rocha», en *Contracampo* 30, 5 de julio.

Romano, S. (2002), *Política, Universidad y Medios. Contribución al Estudio de las Condiciones de Producción de Noticias de Canal 10 de Córdoba en los 60 y 70*, Córdoba, Juan Ferreyra Editor.

Rossellini, R. (2000), *El cine revelado*, Barcelona, Paidós, p. 145.

Sacramento, I. (2012), «La televisión brasilera en los años de la dictadura militar 1964-1984: la higienización del grotesco como afirmación de lo moderno», *ReHiMe. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, pp. 52-101.

— (2013), «Por uma teledramaturgia engajada: a experiência dos dramaturgos comunistas na televisão nos anos 1970», *ReHiMe, Documentos*.

Sarlo, B. (2001), *La batalla de las ideas 1943-1973* (con la colaboración de C. Altamirano), Buenos Aires, Ariel, Biblioteca del Pensamiento argentino VII.

Sexton, J. (2003), «"Televerite" hits Britain: documentary, drama and the growth of 16 mm filmaking in British television», *Screen*, pp. 429-444.

Sicard, M.-N. (1999), «L'invention d'une esthétique: le théâtre à la télévision», en M. F. Lévy (dir.), *La Télévision dans la République. Les années 50*, París, Éditions Complexe, pp. 65-88.
Spigel, L. y Curtin, M. (eds.) (1997), *The Revolution wasn't televised. Sixties Television and Social Conflict*, Nueva York, Routledge.
Varela, M. (2005), *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969*, Buenos Aires, EDHASA.
— (2011), «Mai 68 en Argentine: Images et sons de la violence», en C. Delporte, D. Maréchal, C. Moine e I. Veyrat-Masson (dirs.), *Images et sons de mai 68 (1968-2008)*, París, Nouveau Monde, pp. 269-278.
Veray, L. (2008), «*Loin de Vietnam*. Una concepción creativa y colectiva del cine político», en D. Cortés y A. Fernández-Savater, *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona, UNIA-Fundació Antoni Tapies, pp. 55-70.
Zancarini-Fournel, M. (2008), *Le Moment 68. Une histoire contestée*, París, Seuil.

Filmografía

Álvarez, S., *El nuevo tango*, 1974.
Bertolucci, B., *I sognatori*, 2003.
Cedrón, J., *Operación masacre*, 1973.
— (Julián Calinki), *Resistir*, 1978.
Comolli, J. L., *La dernière utopie: la télévision selon Rosellini*, 2005.
Feldman, S., *Los de la mesa diez*, 1960.
Garrel, P., *Les amants réguliers*, 2004.
Giannoni, J., *Las vacas sagradas*, 1977.
Gleyzer, R., *México, la revolución congelada*, 1970.
—, *Ni olvido ni perdón*, 1972.
—, *Los traidores*, 1973.
—, *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*, 1974.
Godard, J.-L., *British Sounds*, 1969.
—, *Luttes en Italie*, 1969.
—, *Pravda*, 1970.
—, *Vladimir et Rosa*, 1971.

Grupo Dziga Vertov, *Vent d'est*, 1969.
Grupo de Realizadores de Mayo, *Argentina mayo 1969: los caminos de la liberación*, 1969.
Ivens, J.; Lelouch, C.; Resnais, A.; Varda, A.; Godard, J.-L. y Klein, W., *Loin de Vietnam*, 1967.
Jaegy, D. y Roos, O., *Pano ne passera pas*, 1968.
Juárez, E. J., *Ya es tiempo de violencia*, 1969.
Kohon, D., *Tres veces Ana*, 1961.
López Arretche, L., *El grito*, 1970.
Morin, E. y Rouch, J., *Chronique d'un été*, 1961
Postiglione, G., *Días de mayo*, 2009.
Renoir, J., *Testament du Dr. Cordelier*, 1959.
Rocha, G., *Câncer*, 1968.
Rossellini, R., *L'India vista da Rosselini*, 1959.
—, *La prise de pouvoir par Louis XIV*, 1966.
—, *Atti degli Apostoli*, 1968.
—, *Blaise Pascal*, 1971.
—, *Intervista a Salvador Allende: la forza e la ragione*, 1971.
Solanas, F. y Getino O., *La hora de los hornos*, [1968] 1973.
—, *Perón, actualización política y partidaria para la toma del poder*, 1971.
—, *Los hijos de Fierro*, 1975.
Vallina, C. y otros, *Informes y testimonios: La tortura política en Argentina 1966-1972*, 1973.
Willemont, J., *Reprise du travail aux usines Wonder*, 1968.

Industria cultural e identidad nacional. Dos films emblemáticos

À memoria de Eduardo Coutinho, mestre

Paula Halperin

La primera imagen, borrosa, en verdes y grises, se va transformando lentamente en una más nítida pampa, a medida que la cámara amplía su enfoque. Cinco planos generales consecutivos muestran la vastedad de un campo desierto y meláncolico, acentuando su tristeza a través de la música del folclorista Ariel Ramírez. Luego, un primer plano de las patas de un caballo al galope, e inmediatamente, la figura de su corcel, Martín Fierro, gaucho que vuelve a su rancho luego de tres años de desventuras entre la leva forzosa en la milicia para luchar contra indios y preservar la frontera y su fuga y convivencia con los indios en las tolderías. Dos minutos y medio dura la apertura de *Martín Fierro*, película que el director argentino Leopoldo Torre Nilsson estrenó el 4 de julio de 1968, en la ciudad de Buenos Aires.

Meses después, el 3 de noviembre de 1969, el brasileño Joaquim Pedro de Andrade estrenaba su obra más importante, *Macunaíma*. La apertura consiste en un plano fijo que, desde arriba, muestra el bosque amazónico. Con una duración de casi tres minutos y al compás de la marcha *Invocação em defesa da Pátria* de Villa Lobos, la imagen se funde en negro y da lugar a una voz en off que relata, «en la profundidad del monte virgen, escuchando el murmullo del (río) Uraricoera, que...» la voz calla, interrumpida por un alarido, seguido de un plano medio de una mujer (personificada por un hombre, el actor Paulo José), que está pariendo a Macunaíma (el popular actor de 54 años, Grande Otelo).

Tanto *Martín Fierro* como *Macunaíma* rápidamente adquirieron la categoría de clásicos en sus respectivos países, así como lo fueron los libros originales, obras clave de la vanguardia literaria: el poema épico *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández de 1872 y *Macunaíma*, de Mário de Andrade de 1928, a su vez, ambos funcionaron

desde sus respectivas publicaciones como locus de la nacionalidad. Intento de renovar el lenguaje cinematográfico de la década que llegaba a su fin, dentro de una industria cinematográfica en abierta crisis, éstos films desplegaron la problemática de la nación como comunidad imaginada, generando discusiones en la esfera pública y, al mismo tiempo, acercando al público a las salas de cine[1].

Varios elementos constitutivos del *Cinema Novo* de los primeros 1960 y de la *Generación del 60* argentina ya no están presentes en estos dos films. Para el más veterano Torre Nilsson (tachado de «existencialista» por los críticos de finales de los cincuenta y de los primeros sesenta), su *Martín Fierro* planteó un cambio estilístico, además de fundamentalmente temático con respecto a su obra anterior, crítica a la moral y costumbres sociales y sexuales de la burguesía decadente de los años treinta en la Argentina. Joaquim Pedro igualmente deja atrás su estilo cercano al cine verité, presente sobre todo en *Couro de Gato* (1961) y *Garrincha alegría do povo* (1962), aproximándose a un lenguaje alegórico y a la comedia.

Desde mediados de la década del cincuenta, la producción cinematográfica en la Argentina y en Brasil estuvo sujeta a debates sobre los acuciantes problemas sociales, el carácter «nacional» de los artefactos culturales, y la participación del Estado en el campo de la cultura[2]. *Martín Fierro* y *Macunaíma* revisitaron la temática de la

---

[1] *Macunaíma* y *Martín Fierro* han sido analizados por la historiografía desde su estreno. Ver el trabajo de I. Xavier, *Allegories Of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. Ver también R. Johnson, «Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture», en J. King (ed.), *On Modern Latin American Fiction*, Nueva York, The Noonday Press, 1989, pp. 41-59; Buarque de Holanda, H., *Macunaíma: da literature ao cinema*, Río de Janeiro, Embrafilme, 1978, e Ivana Bentes, *Joaquim Pedro de Andrade: A revolução intimista*, Río de Janeiro, Relume-Dumará-Rio Arte, 1996. Para un contexto de la película *Martín Fierro* ver C. Maranghello, *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005.

[2] J. M. Ortiz Ramos, *Cinema estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1983; R. Johnson, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Austin, University of Texas Press, 1984. Para la Argentina ver C. España y G. M. Aguilar (eds.), *Cine argentino: modernidad y vanguardias*, 1957/1983, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005-2006.

nación, particularmente candente hacia finales de los sesenta, debatiendo su carácter y sentido.

En este trabajo analizo *Martín Fierro* y *Macunaíma* y cómo sus narrativas indagaron sobre la cuestión nacional, siendo que ambas obras estaban inmersas en una evidente transformación de la industria cultural, que profundamente influenció las mencionadas narrativas y las decisiones estéticas tomadas por estos dos directores. Ambos films tuvieron la capacidad de hacer del tema de la nación algo realmente popular y financieramente viable, en un momento de abierta crisis en la producción cinematográfica a nivel mundial, en particular en la Argentina y en Brasil, acosados por la producción extranjera y la competencia de la televisión.

Lejos de tomar una perspectiva comparativa, busco analizar cómo *Martín Fierro* y *Macunaíma* funcionaron como disparadores de debates políticos y culturales en sus respectivos contextos nacionales y, al mismo tiempo, los trascendieron, formando parte del paisaje en transformación del cine latinoamericano en esos años. Este fin de década caracterizado por la historiografía como de radicalización política y cultural, en el cual grupos y cineastas promovieron rupturas políticas y/o experimentales con las tradiciones cinematográficas previas es, en sí mismo, momento de crecimiento de la cultura de masas y la industrialización del cine. En ese aspecto, busco aquí analizar dos casos de autores «modernos» que asumen el desafío de construir/encontrar una alternativa genérica en el marco de expansión de la industria cultural señalado.

Me interesa analizar los debates presentes en la esfera pública acerca del tipo de idea de nación proyectada por estos dos films y cómo se relacionaron con aspectos menos analizados por la historiografía, como los cambios estéticos encarados por estos directores y su voluntad de crear un bien cultural de cierta relevancia, que fuera además económicamente financiado por el Estado y que les permitiera transitar la censura y la creciente represión de sus respectivos gobiernos autoritarios.

Estos films fueron entendidos en la esfera pública como modernizadores de sus respectivas cinematografías, explicando, en gran parte, la adhesión de audiencias masivas que mayoritariamente rechazaron o ignoraron obras previas de los directores en cuestión.

Siguiendo a Miriam Hansen, busco entender qué elementos imprimieron dicha modernidad a esos films tan discutidos[3]. Torre Nilsson y Joaquim Pedro apostaron a una alternativa estética –respecto de sus obras anteriores– que llevó a la incorporación del color (en abierta oposición al blanco y negro), un alejamiento del cine más intelectual y una opción por lo popular (elementos del cine erótico y la comedia incorporados a *Macunaíma*) y un acercamiento a la narrativa televisiva (melodrama en el caso de Torre Nilsson). Esta estrategia pagó sus frutos por el éxito de taquilla, logrado además por el apoyo que *Macunaíma* y *Martín Fierro* recibieron del Estado, cuyo poder estaba, en ambos casos, en manos de militares íntimamente comprometidos con una ideología nacionalista.

La relación históricamente tensa entre cineastas y el Estado ya se había expresado en la Argentina durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955), fundamentalmente hacia los tempranos cincuenta. Directores, productores y exhibidores que no gozaban de la simpatía del régimen y de su jefe de propaganda, Raúl Alejandro Apold, denunciaron persecución ideológica, competencia con la producción extranjera y las crecientes dificultades para trabajar en el medio[4]. La brutal crisis de los estudios cinematográficos a partir de 1952 y la caída del Peronismo a manos del golpe militar en septiembre de 1955, llevaron a una baja notable de la producción cinematográfica en la Argentina, que la creación del INC (Instituto Nacional de Cinematografía) en 1957 intentó atenuar. Durante los tempranos sesenta, el INC estableció un sistema de premios a las películas nacionales, destinado a recuperar parte de lo invertido. En ese clima de escasez de recursos para la producción e inestabilidad, la obra de Torre Nilsson y la llamada *Generación del 60* se desarrolla con sobresaltos[5].

A partir de 1966 cuando el gobierno de facto del general Juan Carlos Onganía llegó al poder, se instalaron nuevos mecanismos de

---

[3] M. B. Hansen, «Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism», *Film Quarterly* 1, 2000, pp. 10-22.

[4] C. Kriger, *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

[5] C. Maranghello, «El desarrollismo y el silencio peronista. La política del Instituto Nacional de Cinematografía», en C. España y G. M. Aguilar (eds.), *op. cit.*

censura que empobrecieron aún más la producción y exhibición de films nacionales, además de profundizar el malestar entre el Estado y los directores y productores. A pesar de los resabios creativos de la *Generación del 60*, así como del surgimiento de otros cines ligados a la vanguardia estética y política (sobre todo hacia fines de la década), la industria sufrió en estos años una de las peores crisis de su historia, agravada por los fuertes mecanismos de la censura enmarcada en la amplia noción de que el buen cine era aquel que «no socavase la tradición cultural de la nación»[6].

Asimismo, hacia fines de la década, el medio cinematográfico brasileño y la cultura en general sufrieron un ataque frontal por parte del régimen militar instalado en el poder el 31 de marzo de 1964. Los debates de la década del cincuenta en el ámbito cinematográfico y la radicalización de la cultura que llevaron al surgimiento del *Cinema Novo* en los tempranos sesenta, tuvieron como eje la cuestión del cine nacional-popular y su relación con un Estado populista que lo financiara. Esas concepciones, que implicaban ciertas elecciones estéticas (concretizadas a grandes rasgos en el manifiesto de Glauber Rocha *A estética da Fome* y las discusiones sobre el medio en la revista *Civilização Brasileira*, entre otros) perdían vigencia hacia mediados de los sesenta. Los militares del 64 no solo interrumpieron el desarrollo de un proyecto económico y político populista; se dieron, además, a la tarea de transformar radicalmente el ámbito de la producción cultural. En el caso del cine, crearon a través de un decreto presidencial, el INC (Instituto Nacional de Cinema) en 1966, cuyo objetivo fue formular y ejecutar políticas relativas al desarrollo de la industria cinematográfica[7].

Así como en el caso argentino, los hombres y mujeres del medio asistían hacia fines de la década del sesenta a un proceso de transformación que introducía elementos, que si bien estaban latentes, configuraban un paisaje nuevo. La articulación de la ya vieja preocupación por mostrar realidades mayoritariamente ausentes en el

---

[6] *La Prensa*, 16 de junio de 1967. A partir del gobierno de Onganía, en Ente de calificación encargado de emitir certificados de exhibición estaba hegemonizado por sectores conservadores y católicos.

[7] R. Johnson, *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, *op. cit.*

cine clásico (cristalizadas en el afán del *Cinema Novo* en develar el verdadero *Brasil* a través de la búsqueda del *homem brasileiro* y la ansiedad de Torre Nilsson y *la Generación del 60* por desmitificar las instituciones burguesas como la familia, el amor, la pareja), se articulaba ahora a géneros desprestigiados en el pasado por esa misma vanguardia y redigeridos por la industria cultural en expansión (como la comedia, el cine folclórico, el cine erótico) y a un Estado autoritario, nacionalista e interventor de la cultura[8]. Ambas películas fueron financiadas y/o distribuidas en parte por sus respectivos organismos estatales y ambas arrojaron una luz de esperanza hacia una recuperación de la industria en ambos países.

Y sin embargo, a pesar del éxito de público y una crítica favorable, acusaciones y alabanzas, hay un dejo de tristeza, un cierto pesimismo en estos films que se desvaneció progresivamente a medida que ambas filmografías renacieron (aunque temporariamente) convirtiéndose en parte de la industria cultural en la década siguiente.

Martín Fierro: autenticidad y melodrama

Visiblemente entusiasmado, Torre Nilsson presentó su película rodada en Puerto Rico *Los traidores de San Ángel*, en el Décimo Festival de Cine de Mar del Plata, en 1968. Su estado de ánimo no era sólo resultado de la participación en dicho festival. Era, además, producto de la concretización de un viejo proyecto, la producción de *Martín Fierro*, su película más reciente[9]. Torre Nilsson expresaba la sensación de responsabilidad que lo embargaba al encarar dicho proyecto y el estímulo que recibía de la aceptación del público en las locaciones donde filmaba. Rodando exteriores en Bahía Blanca, el director comentaba acerca del enorme «apoyo popular» de la gente que brindaba constante y «desinteresada» colaboración al film («campos, caballos y todo tipo de objetos»)[10].

---

[8] A través de un programa de premios y subsidios, ambos Institutos financiaron alrededor de un 15/20% de las películas hechas en la Argentina y en Brasil.

[9] J. M. Couselo, *Torre Nilsson*, Buenos Aires, Fraterna, 1985.

[10] *La Nación*, 11 de marzo de 1968.

Obra significativa para la cultura nacional, *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández, sufrió múltiples intentos de adaptación para la pantalla grande. En 1923, Alfredo y Josué Quesada hicieron una poco exitosa *Martín Fierro*, y, de allí en adelante, productoras como el Grupo La Plata AIA, Artistas Argentinos Asociados, Miguel Machinandiarena y Roberto García Smith, Argentina Sono Film, Enrique Faustín, Cinematográfica V y Tacuara Films, trataron en vano de reeditar el proyecto.

En 1968, Torre Nilsson decidió enfrentar el desafío, alentado por el apoyo financiero del productor norteamericano André Du Rona, quien adelantó el sesenta por ciento de los fondos, y su propia productora *Contracuadro*. Du Rona había producido además sus dos obras anteriores, *Los traidores de San Ángel* y *La chica del lunes*, filmadas en Puerto Rico y en los Estados Unidos, respectivamente. Fue allí donde, según Torre Nilsson, habría encontrado la tranquilidad y claridad para adaptar el libro, auto «exiliado» en los Estados Unidos, lejos de la «patria». Tal distancia, según él, le permitió concebir un film «100% argentino»[11]. El director confesaría a los medios que no era broma cuando decía cómo lo preocupaba el monumental proyecto y que veintidós millones de argentinos no lo perdonarían si fallase[12].

En un reportaje a Alfredo Alcón, actor «serio,» fetiche de Torre Nilsson y protagonista de la película, el periodista enfatizó la responsabilidad del actor e inquirió si el «método» elegido por este para encarnar a Fierro le permitiría realizar una representación fiel al texto original. Era clara, según el propio periodista, la enorme expectativa hacia la película como futuro parteaguas en la historia del cine argentino[13].

La crítica especializada, la prensa general y varios intelectuales mantuvieron un diálogo sostenido en torno al *Martín Fierro* de Torre Nilsson, debatiendo su fidelidad al libro (diversas nociones de autenticidad mediante) y su carácter popular. En ese sentido, no era la primera vez que dichas discusiones en torno al cine argentino

---

[11] Gacetilla promocional de *Martín Fierro*.

[12] *La Nación*, 12 de marzo de 1968.

[13] *La Nación*, 21 de marzo de 1968.

tenían lugar. A lo largo de los últimos veinte años, la realización de un cine «verdaderamente nacional» había aparecido como tema en la esfera pública. La película de Torre Nilsson no fue pionera en esta discusión, incluso porque, tanto él como su esposa y libretista favorita, la escritora Beatriz Guido, transmitían un cosmopolitanismo teñido por un cierto elitismo, lejos de un carácter «nacional y popular» aparentemente requerido para realizar dicha empresa[14].

Consciente de ello, Torre Nilsson intentó, durante la pre producción del *Martín Fierro*, proyectar una trayectoria diferente a la que el público conocía; una que lo hacía más idóneo para la concreción de tal proyecto tan cercano al *ser nacional.* «Argentina», afirmaba Nilsson, «tiene un mercado cinematográfico en déficit, y sólo iniciativas excepcionales –en otras palabras, excepcionales taquillas– salen hechas en términos de costo de producción […] nosotros vamos a intentarlo, haciendo un *Martín Fierro* espectacular.»[15]

El poema de Hernández narra la historia de un gaucho empobrecido que, a pesar de trabajar una pequeña parcela de tierra, es obligado a servir en la milicia que «defiende» la frontera contra los indios durante la segunda mitad del siglo XIX[16]. Hernández romantiza de alguna manera la pobreza de Fierro, siendo más crudo en su descripción de las campañas militares. Al desertar, vuelve a su hogar para descubrir que nada queda de él; su mujer y sus hijos ya no están. Por una reyerta en una pulpería, comete un asesinato y se vuelve un paria, perseguido por la milicia. En el camino, encuentra al Sargento Cruz, futuro compañero, y junto a él, cruza la frontera hacia las tolderías.

El Gaucho Martín Fierro era, para Guido (y para la mayoría de los argentinos durante generaciones), «la esencia del alma del país […]

---

[14] El intelectual y escritor nacional-popular argentino Arturo Jauretche escribió en 1966 un libro paradigmático sobre los intelectuales de clase media, frívolos, elitistas y antipopulares en la Argentina, dedicando una parte a Beatriz Guido y a su libro *El incendio y las vísperas*, cómo símbolo literario del medio-pelo. Ver A. Jauretche, *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1967.

[15] *La Nación*, 11 de marzo de 1969, *ibid*.

[16] Estos hechos ocurren obviamente antes de la llamada *campaña del desierto* (1878-1885) que diezmó a la población indígena (especialmente mapuches y tehuelches) de la región pampeana y la Patagonia.

en el fondo, la historia de los cabecitas negras en la época de la frontera, la expoliación y la injusticia.»[17] Públicamente reconocida como antiperonista (y elitista), Guido usa el término «cabecita negra» –utilizado para identificar peyorativamente a los sectores populares que adherían al peronismo– como un valor positivo[18]. Este giro de Guido y Torre Nilsson echa luz sobre las formas de validación procuradas por intelectuales y cineastas en el campo de la producción cultural, permeado por un creciente nacionalismo, en el cual un abstracto *pueblo* ocupaba un lugar predominante[19].

En un informe del INC de enero de 1971 que listaba las ochenta y un películas que habían recibido certificado de exhibición en los últimos cuatro años, se estipulaba que solo siete usufructuaron de la recuperación de su costo, que el Instituto pagaba en proporción de los ingresos de boletería de cada una. *Martín Fierro* era la segunda más cara, solamente superada por otra obra histórico-folclórica de Torre Nilsson de 1971, *El santo de la espada*. Las restantes cinco eran comedias y musicales[20].

Diferentes fueron las voces al respecto del apoyo institucional del régimen autoritario a la película de Torre Nilsson. Intelectuales nacionalistas opuestos al régimen y cercanos al peronismo, criticaron a Torre Nilsson por ser un «bufón de corte» utilizado por un gobierno nacionalista conservador[21]. Otros, vieron en la película un verdadero

---

[17] *Confirmado*, 25 de enero de 1968.

[18] El término apareció en la ciudad de Buenos Aires en la década de 1940, cuando se inició una gran migración interna, principalmente desde zonas rurales de las provincias del norte, hacia la ciudad de Buenos Aires y otros grandes centros urbanos. Los inmigrantes buscaban trabajar como obreros en las nuevas fábricas que se creaban como resultado de un amplio proceso de industrialización. Fue utilizado para denominar a esos migrantes con un sentido fuertemente peyorativo.

[19] O. Terán, *Nuestros años sesentas: la formación de la izquierda intelectual en la argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur, 1991 y B. Sarlo y C. Altamirano, *La batalla de las ideas, 1943-1973*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

[20] *La gaceta del espectáculo*, 26 de enero de 1971. La Ley 17741 de Fomento a la producción cinematográfica promulgada por Onganía en 1968 negaba certificado de calificación a toda película que atentase contra un estilo nacional de vida. En ese marco, la producción cinematográfica estuvo sometida a la abierta censura y la autocensura para obtener financiación.

[21] A. Posadas, *Envido* 2, noviembre de 1970. También Fernando Solanas y Octavio Getino, ambos miembros fundadores del Grupo Cine Liberación,

giro hacia las raíces verdaderamente argentinas y el abandono de un cosmopolitismo anti-nacional[22].

Acoplado a este nacionalismo de amplio espectro, Torre Nilsson afirmaba no ser ya leal a su trabajo anterior y para no defraudar a los «veinte millones de *martinfierristas*» existentes en la Argentina, contrató a Juan Carlos Neyra, reconocido aliado de los intelectuales nacionalistas e hijo de resero y hacendado, quien asesoró en cada detalle del film («las herramientas que los indios utilizaban, las botellas de ginebra, los caballos adecuados») para hacer de la obra un ejemplo de precisión en términos de autenticidad[23]. «Hasta las botas del potro son auténticas, de ese tiempo», afirmaba Neyra, en su preocupación de ser fiel a la época[24]. El mismo Neyra posteriormente escribió un ensayo en la edición de 1979 del *Martín Fierro*, editada por la ultranacionalista Librería Huemul, consagrado ya como un «experto» en el tema.

Torre Nilsson contrató, además, al folclorista de renombre internacional y compositor argentino Ariel Ramírez para hacer la música para *Martín Fierro*. Ramírez, convencido de la profunda humanidad del *Martín Fierro* de Torre Nilsson, un hombre de carne y hueso, lejos del mito, compuso una banda sonora basada en música araucana[25].

Para garantizar la autenticidad de «este poema lleno de indicaciones nacionales», Torre Nilsson recurrió a un grupo de guionistas reconocidos en la industria cinematográfica, identificados con el cine clásico, el cineclubismo y la crítica especializada. Además de

---

califican a lo que llaman el «Neo-nuevocine» argentino, incluyendo a Torre Nilsson, como parte del sistema que desconoce y niega el carácter colonizado de la cultura argentina. Ver F. Solanas y O. Getino, *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

[22] *Clarín*, 5 de julio de 1968.

[23] *Primera Plana*, 20 de febrero de 1968. Juan Carlos Neyra estuvo a cargo de la Secretaría de Acción Cultural de la Universidad del Sur en 1956 (por encargo de Vicente Fatone, nombrado auditor de la Universidad ese año). En 1957 escribió el prólogo del libro de Arturo Jauretche *Los Profetas del Odio*.

[24] Neyra había visto una película de Torre Nilsson con similares características, *Un guapo del 900*, y le había resultado buena pero «problemática», ya que el director había cometido errores al elegir los caballos y otros elementos, restándole autenticidad al film. *Confirmado*, 25 de enero de 1968, *ibid*.

[25] *Clarín*, 14 de enero de 1968.

Beatriz Guido, su esposa, contó con Edmundo Eichelbaum, Hector Grassi, Ulisses Petit de Murat y Luis Pico Estrada[26].

El debate sobre la autenticidad del film, sin embargo, no llegó a cuestionar la estrategia utilizada por Torre Nilsson que fundió en un solo relato las dos obras de Hernández, *El Gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879. La secuela de 1879 es mucho menos romántica. Los indios toman a Fierro y a Cruz por espías, transformándolos en prisioneros. Luego de una epidemia de viruela, Cruz muere y Fierro escapa, reencontrándose con sus hijos y el de Cruz. Al final, los cuatro toman rumbos separados y Fierro expresa el deseo de vivir en paz, aunque no es claro qué vaya a suceder.

El film comienza con Fierro retornando a su hogar que ya no existe; su rancho, saqueado y vacío. En esta primera parte, la narrativa se despliega en un *flashback* de treinta y cinco minutos donde los espectadores visualizan a un Fierro doméstico y honrado, trabajador y hombre de familia feliz, que todo lo pierde por la arbitrariedad de un juez de paz que lo manda a la frontera. Esta primera parte es sombría en su estética y narrativa, con un Fierro desolado y amargado, pero alentado por la posibilidad del reencuentro familiar. Luego del fin del *flashback*, Fierro vive una vida de desventura, hasta el minuto cincuenta y ocho, donde se encuentra con Cruz y juntos cruzan la frontera, dejando atrás los últimos pueblos.

A partir de allí, la narración se desdobla en historias paralelas: los dos hijos de Fierro y el de Cruz que, cada uno por su lado, viven una vida marginal, marcada por pequeños robos y juego. Fierro y

---

[26] *Confirmado*, 25 de enero de 1968. Ulyses Petit de Murat (1907-1983) fue un poeta y prolífico guionista argentino. Escribió más de sesenta guiones, incluyendo clásicos cómo *La Guerra Gaucha* (Lucas Demare, 1942), *Pampa bárbara* (Lucas Demare, 1945), *Suburbio* (Leon Klimovsky, 1951), *El Santo de la espada* (1971) y *Güemes, la tierra en armas* (1972), ambas de Torre Nilsson. Edmundo Eichelbaum (1923-2002), fue un crítico cinematográfico, guionista y professor. Ayudó a fundar uno de los cineclubes más importantes de Buenos Aires, el cineclub Gente de Cine, en 1942. Coorganizó el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, desde 1954. Hector Grossi (1921-2002) fue un guionista y crítico cinematográfico argentino. Luis Pico Estrada (1936), es un guionista que acompañó a Torre Nilsson en al menos seis de sus películas.

Cruz, juntos en las tolderías, en un primer momento enfrentan la hostilidad de los indios que, en un segundo momento, los integran más a la cotidianidad de la tribu. La vida allí es miserable y cruel y es en última instancia que los dos amigos deciden quedarse. Sumada a la pobreza, una epidemia asola a la población, matando a Cruz. Fierro decide partir y, luego del acto heroico de liberar a una cautiva (una poco creíble Graciela Borges, musa de la *Generación del 60*), empieza la tercera y última parte del relato, que se despliega hasta el reencuentro con sus hijos y el de Cruz y la despedida final.

Contrario a toda su obra anterior, Torre Nilsson opta por hacer del poema de Hernández un melodrama. Arregla la secuencia de eventos narrada en ambos poemas a fin de enfatizar, visualmente, la vida simple pero feliz de Fierro antes de servir en la frontera y la violencia a la que es sometido una vez que se aleja de su familia. La esposa de Fierro –personificada por la «reina» de la televisión en la década del sesenta, María Aurelia Bisutti– exuda domesticidad, haciendo del rancho un hogar, donde todos cenan en familia y ríen satisfechos. Esa armonía –junto a los colores vivos y una iluminación más brillante– no vuelve a reconstituirse, aun cuando Fierro se reencuentra con sus hijos en la tercera parte del film[27]. Contrario a sus obras anteriores, donde la famila era criticada como institución burguesa, Torre Nilsson aquí enfatiza la causa mayor de la tragedia de Fierro en la desintegración del ámbito doméstico.

La decisión de Torre Nilsson de incorporar elementos del melodrama hace de su *Martín Fierro* una obra popular, acabado resultado de la industria cultural, que funde un tema vernáculo con nuevas formas de ver y de narrar ligadas fundamentalmente a la

---

[27] La elección de María Aurelia Bisutti para personificar a la mujer de Fierro en el film está lejos de toda arbitrariedad. Bisutti trabajó con los principales creadores de telenovelas de la época, entre otros Alberto Migré (*La pulpera de Santa Lúcia*, 1968) y Abel Santa Cruz (*Nostalgias del tiempo lindo*, 1966). A lo largo del proceso del rodaje y después del estreno de *Martín Fierro*, Torre Nilsson hizo referencia a la competencia de las películas extranjeras (especialmente norteamericanas) y la notable expansión de la televisión como medio de entretenimiento masivo y su lenguaje. Ver *La Nación*, 11 de Marzo de 1968.

televisión[28]. Este fue probablemente un factor decisivo de acercamiento de espectadores a las salas de cine, que vieron en el film elementos estéticos provenientes de dicho medio[29].

En ese aspecto, el *Martín Fierro* es un giro radical en la obra de Torre Nilsson, caracterizada anteriormente por una mirada agria sobre las instituciones de la familia y el amor, fuentes de infelicidad y desgracia. El énfasis dado al amor familiar y de pareja como sostenedores de la vida (miserable) de los sectores populares, funcionó como elemento articulador de la narrativa de la película y atractivo para el público.

Para un grupo de críticos e intelectuales ligados a la izquierda y al peronismo, esa interpretación del clásico de Hernández es problemática y conservadora. Se suma a la mirada sobre los conflictos personales, un relato histórico-social superficial y antipopular atribuido al director. Torre Nilsson, identificado por la crítica más militante con la *Nouvelle Vague* francesa y el cine de autor, no tenía la capacidad de realizar una película basada en un poema que expresaba sentimientos del pueblo argentino[30].

A pesar de ser reconocido como precursor «el primero a promover (el cine histórico) y que sus intenciones habían sido la búsqueda de la esencia nacional», Torre Nilsson había fracasado, en palabras de un crítico cercano al Partido Comunista. «La película es una sucesión de instantáneas que carecen de cualquier análisis sociopolítico y relevancia artística»[31]. Para los pensadores de la cultura más políticamente

---

[28] Mirta Varela señala la importancia de la television en la Argentina (con la creación de los canales 9, 11, y 13 a partir de 1960), en consolidar una comunidad imaginada.

[29] Una Argentina de veintidós millones de habitantes contaba, en 1970, con tres millones y medio de televisores, estimando un público televisivo de 13 millones de habitantes. Ver *La Gaceta*, Septiembre 28, 1971. J. Martín Barbero afirma que en América Latina, la televisión se apropia de tradiciones populares suprimidas con el proceso de modernización que son incorporadas como elementos de nuevos artefactos culturales, más «modernos», como el melodrama, y su máxima expresión, las telenovelas. Ver J. Martín Barbero, «La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana», *Diálogos de la Comunicación* 17, 1987.

[30] A. Posadas, *op. cit.*

[31] C. Verllanti, «El actual cine histórico argentino», *Cuadernos de Cultura*, septiembre-octubre de 1970.

activos, únicamente los directores que estaban cerca «de la gente» y reflejaban el pensamiento del nacional-populismo y la izquierda tenían el derecho a filmar los llamados clásicos nacionales. En esa lista no figuraban Torre Nilsson, Guido y ninguno de los libretistas.

El tono de los entrevistadores, el crítico de teatro Kive Staiff, el escritor Osvaldo Seiguerman y el poeta y escritor Horacio Salas reflejaba la incredulidad hacia Torre Nilsson como realizador a la altura de la empresa que significaba el *Martín Fierro*. En la entrevista conducida inmediatamente después del estreno, estos intelectuales enfatizaron el contraste entre las películas anteriores del cineasta y *Martín Fierro*, indagando sarcásticamente sobre las razones de la transformación. Torre Nilsson respondió estoicamente las preguntas, afirmando que una «preocupación por el significado de la nación» fue lo que lo llevó a hacer la película. «"Martín Fierro" (el poema) genera un efecto notable, una gran profundidad; siempre he querido establecer un diálogo entre los personajes y la sociedad […] el diálogo de un hombre contra el *statu quo*»[32]. La inserción en la industria cultural se observa no solo en el éxito de *Martín Fierro* y su fórmula, sino además en los resultados desde el punto de vista de la producción de películas y otros bienes culturales. Cinco semanas después de su estreno, la editorial Kraft publicó una colección de fasículos con Alfredo Alcón en la portada.

> Todos los miércoles a partir de hoy y durante las próximos 16 semanas, Kraft ofrecerá el lector 16 entregas consecutivas de *Martín Fierro*, conceptualizado y realizado periodísticamente para ver, leer y coleccionar [...] A esta altura de nuestra evolución personal y colectiva como pueblo y como nación, no es suficiente leer el poema de José Hernández, a pesar de que todavía esté vivo [...]. La vida del autor es esencial en la búsqueda de una explicación que no se ha dado o no ha sido lo suficientemente convincente. Al mismo tiempo, nuestro cine nacional proporciona un nuevo punto de vista y trae a la luz temas que no hemos visto antes. Todo conduce a un auto conocimiento que los argentinos han estado buscando durante mucho tiempo, tal vez demasiado tiempo.[33]

---

[32] *Análisis*, 8 de julio de 1968.
[33] *Martín Fierro* 1, Buenos Aires, Kraft, agosto de 1968.

Promovido por Torre Nilsson, el editor reproduce el poema de Hernández junto a una biografía de su vida como un político y escritor comprometido con los pobres («a diferencia de muchos escritores contemporáneos»), el guión de la película, fotogramas, críticas y artículos escritos por Torre Nilsson sobre su experiencia haciendo «cine nacional»[34].

Aprovechando el éxito del film, la Cinemateca Argentina publicó una guía completa de *Martín Fierro*: diapositivas, fotografías, comunicados de prensa, entrevistas con los guionistas, con el director y los críticos[35]. En dicha publicación se aprecia cómo la película galvanizó a sectores de la industria y la crítica en una discución sobre el cine nacional y al mismo tiempo comercial.

Macunaíma produjo un efecto similar en la escena cinematográfica y en la esfera pública del país. A pesar de las notables diferencias de ambas cinematografías nacionales –la argentina no había experimentado un movimiento cultural de la relevancia del *Cinema Novo* en los tempranos sesenta– el film de Joaquim Pedro de Andrade marcó el comienzo de una nueva etapa para pensar la cultura en general y el cine en particular.

Macunaíma o la nación que ríe

En marzo de 1965, a casi un año del golpe militar en Brasil, el primer número de la publicación político-cultural *Revista Civilização Brasileira* dio un lugar central al cine nacional. Alex Viany, crítico cinematográfico e intelectual a cargo de esa sección entrevistó a los entonces cineastas emblemáticos Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, quienes habían sido reconocidos en el XVII Festival de Cine de Cannes en mayo del año anterior.[36] *Vidas Secas*

---

[34] *Martín Fierro*, Buenos Aires, Kraft, *op. cit.*

[35] *Martín Fierro. Ediciones de cine*, Cinemateca Argentina, 1968. Esta institución privada funcionó, desde 1949 como archivo filmográfico y cineclub. Ha tenido un rol fundamental en la difusion del cine mundial en la Argentina. Ver C. Dimitriu, «La cinemateca argentina», *Journal of Film Preservation* 74/75, 2007.

[36] A. Vianny, G. Rocha y N. P. Santos, «Cinema Novo, origens, ambições e perspectivas», *Revista Civilização Brasileira* 1, 1965.

de Pereira dos Santos (1963), y *Deus e o Diabo na terra do sol* de Rocha (1964), sorprendieron a los espectadores del festival, que vieron en dichas películas el lanzamiento internacional del *Cinema Novo*. Parafraseando una gacetilla de prensa del festival para consumo en Brasil, «Brasil explota en la escena, listo para conquistar el mundo»[37].

La revista reafirmaba los principios políticos y estéticos que a grandes rasgos el *Cinema Novo* había promovido desde sus orígenes, es decir, un estilo documental que develase la realidad social del Brasil oculto, la necesidad de realizar un cine artesanal –en oposición al industrial– y la estética del hambre (manifiesto publicado en el tercer número de la revista, en julio del siguiente año). Sin embargo, la publicación abordó los problemas ya crónicos de la baja notable de espectadores para ese cine y la escasez de capitales para la producción.

Para el crítico Jean Claude Bernardet (compañero de ruta del *Cinema Novo*) el problema era que las películas producidas por los cinemanovistas se hacían para «plateias convencidas», significando que la mayoría de los espectadores no llegaba a comprender la realidad que representaban los films del *Cinema Novo*. Tomando *Cinco vezes favela* como ejemplo, Bernardet ve en ese producto colectivo, realizado con apoyo de los Centros Populares de Cultura en 1963, una realidad simplificada expresada a través de un realismo desnudo que no permitía a los realizadores presentar una imagen más matizada y compleja de las relaciones sociales en Brasil[38].

Dos años más tarde, el 18 de mayo de 1967, Glauber Rocha y el equipo de producción de *Terra em transe* (1967) se reunió con intelectuales y periodistas para hablar de la película en el Museu da Imagem e do Som en Río de Janeiro. El debate giró en torno a las

---

[37] Gacetilla de prensa, Festival de Cannes, mayo de 1964.

[38] J. C. Bernardet, «Para um Cinema Novo dinámico», *Revista Civilização Brasileira* 2, 1965. Los CPC o Centros Populares de Cultura, fueron parte de una organización ligada a la Unión de estudiantes, que siendo creada en 1961, tenía como objetivo difundir un arte popular revolucionario, en palabras de su principal miembro, Carlos Estevam Martins. Entre las múltiples actividades culturales de los CPC, se incluye la producción de la mencionada *Cinco vezes favela*, conjunto de cinco episodios que tratan sobre las favelas de Río de Janeiro. Joaquim Pedro de Andrade filmó uno de los episodios, *Couro de gato*.

ansiedades manifestadas en los artículos publicados en la revista *Civilização Brasileira* y otros medios que abordaron el futuro del cine brasileño. Fundamentalmente, Rocha y su equipo fueron acusados de elitista y críptico, alejado de lo popular, anhelo perseguido por dichos cineastas[39].

Esta acalorada discusión expresaba la difícil posición en la que los cinemanovistas se encontraban hacia finales de los sesenta. La relación entre arte y política que cimentó al movimiento desde fines de la década anterior ya no era viable para estos directores que añoraban alcanzar un público más amplio que las cincuenta mil personas reconocidas por el cinemanovista Gustavo Dahl como los seguidores del *Cinema Novo*[40].

La edición del 31 de diciembre de 1969 de la revista política *Veja* celebró cómo la película del director cinemanovista Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (estrenada el 3 de noviembre de ese año) había revitalizado la cinematografía nacional al utilizar recursos presentes en la «chanchada» (comedias músicales populares durante el apogeo del estudio Atlántida en las décadas de los cuarenta y cincuenta) execrados por el *Cinema Novo* y ahora revitalizados en una obra que atraía el público a las salas. Finalmente, comentaba el periodista, el «mal humor» del *Cinema Novo* era sustituido por la alegría, el color y una producción cuidada que no escatimaba recursos. Los films «densos y difíciles» (entre ellos el previo de Joaquim Pedro, *O padre e a moça*, 1965) dieron paso a una película que estableció un diálogo franco y hasta «grosero» con el público, y sobre todo elogios de la crítica que eran impensables diez años atrás[41]. En efecto, varios periódicos eligieron a *Macunaíma* como una de las diez mejores películas del año, lista que incluía *Teorema* de Pier Paolo Pasolini y *La hora del lobo*, de Ingmar Bergman[42].

---

[39] «Terra em transe em debates no Rio», *Folha de São Paulo*, 19 de mayo de 1967.

[40] El *Cinema Novo* tiene su público, afirmaba Dahl, y estaba compuesto por estudiantes, periodistas, artistas e intelectuales. Alrededor de cincuenta mil personas que vivían en Río de Janeiro. G. Dahl, «Cinema Novo e seu público», revista *Civilização Brasileira* 5/6, 1967.

[41] *Veja*, 31 de diciembre de 1969.

[42] *Jornal do Brasil*, 1 de enero de 1970; *Diário de Notícias*, 1 de enero de 1970.

Adaptación de la novela homónima de Mario de Andrade, el film exploró la trayectoria de un personaje alegórico sin identidad racial fija. Nacido de una anciana indígena en el Amazonas, *Macunaíma* es un niño negro que luego de varios episodios en su infancia que exaltan la dureza de la vida en la región, se encuentra cara a cara con una fuente que lo convierte en blanco. Con esa transformación, seguida de la escasez de recursos en su tierra y la muerte de su madre, Macunaíma se traslada con sus dos hermanos a la gran ciudad (en este caso San Pablo) y se expone a situaciones cómicas, pero fundamentalmente absurdas. Dueño de un erotismo y sexualidad insaciables, Macunaíma se casa con una guerrillera urbana, Ci (la entonces actriz de telenovelas Dina Sfat), que a través de tácticas violentas lucha por un mundo mejor. Macunaíma es siempre perezoso, rimbombante y mentiroso, representado como un personaje arquetípico de Brasil. Y, sin embargo, tiene el ingenio propio del país que lo transforma en un personaje familiar para la audiencia. Se suma todo esto a cierta *naïvité*, que lo convierte en una criatura querible.

Tan exitosa fue la película que en poco tiempo, Joaquim Pedro pasó a ser un director popular. En un giro irónico respecto a su pasado artístico y político, el columnista social Zózimo nombraba al director como una de las personalidades más importantes del año 1969, título que Joaquim Pedro compartía (seguramente a su pesar), entre otros, con el presidente de facto Garrastazu Médici, el jugador de fútbol Pelé, el ministro de Educación Jarbas Passarinho y el cantante popular Jorge Ben[43].

La percepción del éxito de *Macunaíma* estaba además relacionada con el hecho de que fue producida en gran parte con fondos del Estado provistos por el Instituto Nacional de Cinema, a través de un mecanismo de repatriación de beneficios, donde las distribuidoras de películas extranjeras tenían la opción de invertir el 40% de su impuesto a las ganancias en películas nacionales. Así fue financiada e igualmente distribuida por la entonces creada Embrafilme[44]. Estas

[43] *Jornal de Brasil*, 3 de enero de 1970.

[44] La Empresa Brasileira de Filmes se creó el 12 de septiembre de 1969 por un decreto ley. En principio, su función consistió fundamentalmente en distribuir films brasileños en el exterior y su promoción en festivales. Dichas

agencias estatales, fueron entonces alabadas por la crítica y una amplia mayoría de cineastas como los motores en el proceso de modernización del cine nacional («estamos en la jornada de modernización de la estructura del cine brasileño»), del cual *Macunaíma* es piedra fundadora[45].

Esa sensación de modernidad, desplegada por *Macunaíma* en un momento de radicalización de la represión del gobierno militar en Brasil, se vincula estrechamente al proceso de transformación de la cultura en dicho país. La cultura post 1968 ha sido definida por la historiografía como etapa *tropicalista*, el momento ejemplar de hibridez que desmanteló distinciones rígidas entre alta y baja cultura, tradición y modernidad, lo nacional y producciones culturales internacionales[46]. Originado bajo el signo de la cultura *pop*, expresando un carácter urbano, universalizante, alimentado por estéticas de la industria cultural especialmente de la producción musical, el tropicalismo propuso una mirada ironica, según Caetano Veloso, de los elementos *cafona* («cursi») de la cultura brasileña. En ese sentido, el debate en la esfera pública se centra en la capacidad que tiene Joaquim Pedro en adaptar un clásico de la literatura de la vanguardia de los años veinte y modernizarlo, no solo por los temas abordados, sino por el nuevo «estilo» adoptado[47].

Hay en el film una crítica implícita a la fase anterior nacionalista del *Cinema Novo* y de la propia obra de Joaquim Pedro. Sus obras

---

funciones cambiaron a mediados de la década del setenta, cuando la empresa estatal desempeñó un rol productor.

[45] *Diario de Notícias*, 14 de enero de 1970; *Jornal do Brasil*, 1 de enero de 1970.

[46] El tropicalismo está asociado a las transformaciones de todo el campo cultural en Brasil, música, teatro, litearatura, artes plásticas y fundamentalmente, el cine. Véanse C. Dunn, *Brutality Garden. Tropicalia and the Emergence of Brazilian Counterculture*, Chapell Hill, University of North Carolina Press, 2001; R. Stam, *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Durham, Duke University Press, 1997a; C. Favaretto, *Tropicalismo–Alegoria Alegria*, Río de Janeiro, Topbooks, 1998; M. Ferraz, «Tropicalismo e pós-tropicalismo: leitura de procedimentos poéticos», *Anais III fórum de pesquisa científica em arte*, Curitiba, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005.

[47] «Dina, a mulher guerreira de Macunaíma», *Jornal do Brasil*, 3 de noviembre de 1969.

anteriores son más áridas y desesperadas, en una sociedad de contrastes sociales abiertos, con una tendencia a homogeneizar a los sectores populares. El juego social en *Macunaíma* es más complejo y menos claramente identificable. Se planteó una ruptura temática y estética, siguiendo un rumbo más comercial[48]. Es, para las discusiones de la época, «el primer éxito totalizante del *Cinema Novo*», lejos del esteticismo de las obras anteriores, incluido el film contemporáneo de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968)[49].

La extensa historiografía sobre el film analiza esta etapa tropicalista del *Cinema Novo* como un momento de resistencia a los embates autoritarios del régimen militar y de replanteo del proyecto político adoptado por los cineastas en los tempranos sesenta[50]. Reevaluación de los conceptos y prácticas adoptados para la realización de un arte popular revolucionario, las obras de fines de la década utilizaron la alegoría para eludir la censura y como herramienta crítica del proceso de modernización llevado a cabo por los militares.

Esta parodización del Brasil, con su carnavalización de la sociedad y crítica implícita, generó, sin embargo, una adhesión popular y de crítica no solo por su potencial contestatário, sino fundamentalmente por su adhesión a géneros y estructuras identificados como parte de la cultura visual de la época, provenientes del cine popular y la televisión. La elección del actor afro-brasileño Grande Otelo para protagonizar la primera parte del film desarrollada en el Amazonas es clave para entender las estrategias que adoptó el director. Grande Otelo ya en ese momento contaba con una trayectoria extensa y heterogénea en el teatro y en el cine de autor y comercial, pero era fundamentalmente identificado con el género de las «chanchadas», comedias

---

[48] J. M. Ortiz Ramos, *op. cit.*

[49] *Jornal do Brasil*, 11 de noviembre de 1969.

[50] I. Xavier, *op. cit.*, R. Johnson y R. Stam, *Brazilian Cinema*, Austin, University of Texas Press, 1988. Este volumen posee una vasta colección de artículos y entrevistas que dan cuenta de la transición entre un *Cinema Novo* «clásico» y su etapa tropicalista. Ver también R. Stam, « From Hybridity to the Aesthetics of Garbage», *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 2, 1997b.

musicales que acrecentaron su popularidad en la década del cincuenta. Pícaro, siempre actuando al borde de lo permitido, Grande Otelo imprimió al film un carácter desmesurado y cómico, lejos de las películas desconsoladas del *Cinema Novo* y de alguna manera, revitalizó su carrera con el film[51].

La actriz Dina Sfat, que protagoniza a la guerrillera Ci, amante de Macunaíma, era considerada «una de las más bellas figuras de los palcos brasileños» y estrella en ascenso en las telenovelas del canal Tupi y Record, identificada por su talento y sensualidad[52]. A partir del estreno del film, las escenas eróticas donde aparecen la actriz funcionan como un punto fuerte de atracción de la crítica y el público, haciendo de la obra de Joaquim Pedro un bien cultural de consumo masivo[53].

El énfasis en el canibalismo en varias partes del film –metáfora abierta a diversas interpretaciones, pero insertada en género de comedia– funciona como tributo a la cultura popular brasileña, recorrida por esa imagen. En *Macunaíma*, los ricos devoran a los pobres, los pobres se devoran a sí mismos, «todo mundo come todo mundo nesta comédia antropofágica» reza la publicidad del film[54]. Significado ligado al modernismo de los años veinte, el canibalismo de *Macunaíma* es recibido como comedia, más que crítica, haciendo del Brasil un país burlón. En el film «no se para de reír;» está cargado de humor, es bello y espontáneo [...] son locuras y más locuras de caníbales amigos [...] rompiendo todo, en la onda del amor armado»[55].

Esa misma recepción en la esfera pública adoptó a *Macunaíma* como el comienzo de una nueva etapa; sentenció además, el final de otra. «*Macunaíma* es una real novedad del cine moderno brasileño» afirmaba un crítico teatral, tropicalista y amigo de Glauber Rocha. «Ideal para el desarrollo de la cultura brasileña, *Macunaíma* dejó atrás la dialéctica –característica de todo el *Cinema Novo* desde sus

---

[51] *Jornal de Brasil*, 3 de noviembre de 1969.

[52] *Jornal de Brasil*, 17 de enero de 1968; *Jornal de Brasil*, 17 de marzo de 1969.

[53] *Jornal do Brasil*, 3 de noviembre de 1969.

[54] *Jornal do Brasil*, 10 de noviembre de 1969. El verbo comer en Brasil tiene un significado doble, referido a la alimentación y al acto sexual.

[55] *Jornal do Brasil*, 10 de noviembre de 1969, *op. cit.*

primeras películas– para representar a toda la estructura de la sociedad brasileña [...] esa es la razón de su éxito» [56].

El problema de (la falta de) espectadores fue una característica marcante de casi todos los cines que resurgieron luego del fin de la Segunda Guerra Mundial. En el caso de los cines latinoamericanos y del Tercer Mundo que se radicalizaron en los sesenta, el acercamiento al pueblo, atraerlo y hablar su lengua, funcionó como fundamento de los procesos de producción, circulación y exhibicion de sus películas. El *Cinema Novo* de los primeros años, fundamentalmente cuando estaba ligado a los Centros Populares de Cultura, hizo de esa estética popular revolucionaria el elemento central de dicha aproximación a las masas. Finalmente, hacia fines de la década, el deseo se había cumplido, aunque a través de una forma intrincada, y ciertamente infundida con otro contenido y estética, lejos de los dictámenes más militantes de la década del sesenta. «*Macunaíma* asombró a toda esa gente que solía despreciar películas brasileñas […] es muy popular, la gente va a verla masivamente, y no es una copia de las películas americanas»[57]. Sin intención de ser una obra maestra, «de arte» como en el pasado reciente, sino una popular con una alta calidad técnica y un éxito en el exterior[58]. Joaquim Pedro lograba, finalmente, acercar al público a las salas de cine para ver films nacionales, populares, y ciertamente comerciales.

Palabras finales: ¿hacia un cine épico?

El 15 de agosto de 1967, Glauber Rocha publica «Teoría y práctica del cine latinoamericano» en la revista italiana *Avanti* [59]. El director llamaba a hacer un cine épico y revolucionario, latino, con idioma y problemas comunes: la explotación, la miseria y el subdesarrollo presentes en el continente.

---

[56] L. C. Maciel, «Macunaíma somos todos nós», *Última Hora*, 19 de noviembre de 1969.

[57] *O globo*, 6 de octubre de 1969.

[58] *Folha de São Paulo*, 17 de septiembre de 1969.

[59] *Avanti*, 15 de octubre de 1967.

Ciertamente, muchos de los grupos cinematográficos ligados a la vanguardia política, radicalizados y prolíficos hacia finales de la década del sesenta en el Tercer Mundo, compartieron muchos de los elementos citados por Rocha. El grupo *Cine Liberación* en Argentina publicaría en 1969 el icónico manifiesto «Hacia un tercer cine», siguiendo la línea adelantada por Rocha, pero más volcado hacia la necesidad imperante de la descolonización[60].

Sin embargo, los problemas comunes del cine en América Latina en ese momento eran muchos y diversos, y no se relacionaban solamente con las acuciantes cuestiones sociales abordadas por el cine militante del continente y su llamado a la radicalización. Diversos lenguajes cinematográficos surgieron en torno a la problemática nacional, muchos de ellos preocupados con el inminente problema de la falta de capitales y espectadores. Los cines de fines de la década se radicalizaron en muchos aspectos y direcciones. *Cinema Marginal* que hace su debut en Brasil paralelamente a *Macunaíma*, radicaliza muchas de las premisas delineadas en la etapa *tropicalista* del *Cinema Novo*, planteando casi como un imposible la tarea de narrar una historia nacional coherente, en una época fracturada, en la cual la propuesta del *Cinema Novo* había concluido[61].

El *Grupo de los Cinco* en la Argentina toma coma base algunas de las premisas de la *Generación del 60* (fundamentalmente la obra de Rodolfo Kuhn), para crear un lenguaje que atrajera a la población urbana y se enfocara en sus preocupaciones, enfatizando, de forma menos drástica que el *Cinema Marginal*, la alienación y atomización de la sociedad, las incertezas de la época, la falta de perspectiva hacia el futuro y el fin de la felicidad.

El tipo de cine épico al que llamaba Rocha en 1967 estaba ligado directamente a los principios sostenidos por Bertold Brecht en su teatro épico-didáctico: dramatizar situaciones sociales y políticas, rechazando cualquier tipo de naturalismo psicológico, utilizando estéticas cinematográficas que confrontaran al público, sin conectarse a su sensibilidad, elementos todos presentes en *Terra em Transe* y en las obras posteriores de Rocha.

---

[60] M. Mestman, «Third Cinema/Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-1971)», *Third Text*, enero de 2011.

[61] Ver I. Xavier, *op. cit.*

El cine de Torre Nilsson y Joaquim Pedro de Andrade planteado en *Martín Fierro* y *Macunaíma* no responde a esas características, sino más bien apela a los sentidos, al lenguaje visual conocido, a los géneros populares, proyectando narrativas menos tensas que el cine militante y otros grupos de la vanguardia. Las narrativas de ambas películas pueden denominarse épicas en otro sentido, ya que despliegan una noción de comunidad imaginada con una historia común, fundamentalmente de los sectores populares, con un relato que incluye a la población de ambos países como nación, donde los conflictos, que existen y son reales, aparecen como menos insoslayables cuando son mirados a través de la comedia o el melodrama.

Esas características «nacionales» atrajeron a Glauber Rocha que, en 1967, envió una carta a Alfredo Guevara desde París, comentando cómo *La muchacha del lunes* de Nilsson, había demostrado en mayo, durante el Festival de Cannes, la insensibilidad y egoísmo de los norteamericanos y los males del colonialismo. Rocha ve en Torre Nilsson un ataque frontal a la neocolonización de America Latina[62].

En el mismo momento en que el cine político latinoamericano se radicalizaba en el circuito de festivales alternativos (Viña del Mar en el 67 y 69, Mérida en el 68) *Martín Fierro* ganaba el premio a la Mejor Película en el II Festival Internacional de Cine de Río de Janeiro en 1969 y *Macunaíma*, a su vez, era galardonada con el Premio a la Mejor Película en el Festival Internacional de Mar del Plata en 1970. Este reconocimiento permite apreciar cómo en ambos países estas obras inauguraron un tipo de respuesta a las urgencias de la industria cinematográfica. Lejos de cualquier análisis teleológico, estos dos films preanuncian tendencias que han de extenderse al cine de la década siguiente.

El *Martín Fierro* de Torre Nilsson va a dar lugar a un ciclo de películas histórico-folclóricas de éxito comercial inusitado en la Argentina hasta el año 1975. Alimentadas por una revalorización del folclore y la propensión a buscar en la historia las respuestas de un inestable presente, ese género revitalizará a la industria y generará

---

[62] I. Bentes (ed.), *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, San Pablo, Companhía das Letras, 1997, pp. 272-273.

un debate político y cultural intenso en el medio cinematográfico, la prensa en general, el campo intelectual y los sectores militantes[63].

Macunaíma va a abrir la puerta a lo que Joaquim Pedro denominó irónicamente «la estética de la flor», cuyo apogeo durante la década del setenta permitió a directores y productores (muchos de ellos parte del *Cinema Novo*), realizar films «nacionales», fundamentalmente comedias eróticas –en ese momento populares a nivel global– de gran éxito comercial, como *Xica da Silva*, de Carlos Diegues y *Dona Flor e seus dois maridos* de Bruno Barreto, ambas de 1976[64].

Y, sin embargo, ambos personajes circulan en un mundo cruel que no los incluye. Fierro es un gaucho errante que, desolado, sufre la violencia de una milicia brutal, la ausencia de cualquier justicia y sólo la solidaridad de su amigo Cruz y sus hijos, en un horizonte que no ofrece nada. Erra por la pampa desierta a la espera de un tiempo mejor que dudosamente llegará. Macunaíma, migrante que huye de la pobreza rural a una ciudad que no lo maravilla ni sorprende, es finalmente abandonado por sus hermanos que ya no toleran su conducta y muere solo, producto de su egoísmo, lejos de toda gloria[65]. Símbolos de una época violenta y compleja, estos dos personajes funcionaron como la cara de un cine, una cultura y un continente a la búsqueda de una identidad nacional, en tiempos de creciente represión y radicalismo político.

---

[63] Ver mi tesis doctoral *Modernization and Visual Economy: Film, Photojournalism, and the Public Sphere in Brazil and Argentina, 1955-1980*, 2010.

[64] P. Halperin, *op. cit.*

[65] I. Xavier, *op. cit.*

Bibliografía

Avanti, 15 de octubre de 1967.

Bentes, I. (ed.) (1997), *Glauber Rocha. Cartas ao mundo*, San Pablo, Companhía das Letras, pp. 272-273.

Bernardet, J. C. (1965), «Para um Cinema Novo dinámico», *Revista Civilização Brasileira* 2.

Buarque de Holanda, H. (1978), *Macunaíma: da literature ao cinema*, Río de Janeiro, Embrafilme.

Clarín, 14 de enero de 1968.

—, 5 de julio de 1968.

Couselo, J. M. (1985), *Torre Nilsson*, Buenos Aires, Fraterna.

Confirmado, 25 de enero de 1968.

Dahl, G. (1967), «Cinema Novo e seu público», revista *Civilização Brasileira* 5/6.

Diário de Notícias, 1 de enero de 1970.

—, 14 de enero de 1970

Dimitriu, C. (2007), «La cinemateca argentina», *Journal of Film Preservation* 74/75.

Dunn, C. (2001), *Brutality Garden. Tropicalia and the Emergence of Brazilian Counterculture*, Chapell Hill, University of North Carolina Press.

España, C. y Aguilar, G. M. (eds.) (2005-2006), *Cine argentino: modernidad y vanguardias*, 1957/1983, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

Favaretto, C. (1998), *Tropicalismo–Alegoria Alegria*, Río de Janeiro, Topbooks.

Ferraz, M. (2005), «Tropicalismo e pós-tropicalismo: leitura de procedimentos poéticos», *Anais III fórum de pesquisa científica em arte*, Curitiba, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Folha de São Paulo, 19 de mayo de 1967.

—, 17 de septiembre de 1969.

Halperin, P. (2010), *Modernization and Visual Economy: Film, Photojournalism, and the Public Sphere in Brazil and Argentina, 1955-1980*.

Hansen, M. B. (2000), «Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film As Vernacular Modernism», *Film Quarterly* 1, pp. 10-22.

Jauretche, A. (1967), *El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional*, Buenos Aires, Peña Lillo.

Johnson, R. (1984), *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*, Austin, University of Texas Press.

— (1989), «Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture», en J. King (ed.), *On Modern Latin American Fiction*, Nueva York, The Noonday Press, pp. 41-59.

Johnson, R. y Stam, R. (1988), *Brazilian Cinema*, Austin, University of Texas Press.

Jornal do Brasil, 17 de enero de 1968.

—, 17 de marzo de 1969.

—, 3 de noviembre de 1969.

—, 10 de noviembre de 1969.

—, 11 de noviembre de 1969.

—, 1 de enero de 1970.

—, 3 de enero de 1970.

Kriger, C. (2009), *Cine y peronismo: el estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI.

La Nación, 11 de marzo de 1968.

—, 12 de marzo de 1968.

—, 21 de marzo de 1968.

Maciel, L. C. (1969), «Macunaíma somos todos nós», *Última Hora*, 19 de noviembre.

Maranghello, C. (2005), *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes.

Martín Barbero, J. (1987), «La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana», *Diálogos de la Comunicación* 17.

Mestman, M. (2011), «Third Cinema/Militant Cinema: At the Origins of the Argentinian Experience (1968-1971)», *Third Text*.

O globo, 6 de octubre de 1969.

Ortiz Ramos, J. M. (1983), *Cinema estado e lutas culturais. Anos 50/60/70*, Río de Janeiro, Paz e Terra.
Posadas, A. (1970), *Envido* 2.
Primera Plana, 20 de febrero de 1968.
Sarlo, B. y Altamirano, C. (2001), *La batalla de las ideas, 1943-1973*, Buenos Aires, Ariel.
Solanas, F. y Getino, O. (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI.
Stam, R. (1997a), *Tropical Multiculturalism. A Comparative History of Race in Brazilian Cinema & Culture*, Durham, Duke University Press.
— (1997b), «From Hybridity to the Aesthetics of Garbage», *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture* 2.
Terán, O. (1991), *Nuestros años sesentas: la formación de la izquierda intelectual en la argentina, 1956-1966*, Buenos Aires, Puntosur.
Veja, 31 de diciembre de 1969.
Verllanti, C. (1970), «El actual cine histórico argentino», *Cuadernos de Cultura*, septiembre-octubre.
Vianny, A.; Rocha, G. y Santos, N. P. (1965), «Cinema Novo, origens, ambições e perspectivas», *Revista Civilização Brasileira* 1.
Xavier, I. (1997), *Allegories Of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Filmografía

Barreto, B., *Dona Flor e seus dois maridos*, 1976.
Bergman, I., *La hora del lobo*, 1968.
Demare, L., *La Guerra Gaucha*, 1942.
—, *Pampa bárbara*, 1945.
Diegues, C., *Xica da Silva*, 1976.
Klimovsky, L., *Suburbio*, 1951.
Pasolini, P. P., *Teorema*, 1968.
Pedro de Andrade, J., *Couro de Gato*, 1961.
—, *Garrincha alegría do povo*, 1962.

—, *O padre e a moça*, 1965.
—, *Macunaíma*, 1969.
Pereira dos Santos, N., *Vidas Secas*, 1963.
Rocha, G., *Deus e o Diabo na terra do sol*, 1964.
—, *Terra em transe*, 1967.
—, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, 1968.
Torre Nilsson, T., *Martín Fierro*, 1968.
—, *Los traidores de San Ángel* 1968.
—, *La chica del lunes*, 1967.
—, *El santo de la espada*, 1971.
—, *Un guapo del 900*, 1960.
—, *Güemes, la tierra en armas*, 1972.

LOS AUTORES
(por orden de aparición de los ensayos)

Mariano Mestman

Doctor en Historia del Cine por la Universidad Autónoma de Madrid; realizó investigaciones posdoctorales en la Universitá degli Studi di Roma Tre. Es investigador del CONICET y del Instituto Gino Germani de la UBA. Es autor del libro *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000, junto a A. Longoni) y coordinó el libro *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión* (2013, junto a Mirta Varela). Sus estudios de historia del cine argentino y latinoamericano fueron publicados en libros colectivos como *Il Nuovo Cinema, Ieri e Oggi* (2001), *Cine documental en América Latina* (2003), *The Cinema of Latin America* (2003), *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style, 1930-1970* (2011), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement* (2014); y en *journals* como *New Cinemas*, *Journal of Latin American Cultural Studies*, *Letterature d´America*, *Secuencias*, *Third Text*, *Social Identities*, entre otros. Realizó investigación en archivos audiovisuales de Cuba, México, Italia y Canadá. Su última publicación al respecto se titula: *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974* (Cuadernos ReHiMe 3, 2014).

David Oubiña

Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Ha sido profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de esa universidad, *visiting scholar* en la University of London y *visiting professor* en la University of Bergen, en New York University y en la University of Berkeley. En la actualidad dicta clases en la Universidad del Cine, en New York University in Buenos Aires y en la Universidad

Nacional de Tres de Febrero. Es investigador del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la UBA. Integra el consejo de dirección de *Las ranas (artes, ensayo y traducción)*, el comité editorial de *Cuadernos del caimán (España)* y el consejo asesor de *Imagofagia*. Fue becario de la Fulbright Commission, el British Council, la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional de las Artes. En 2006, recibió la beca Guggenheim y en 2014 fue premiado por la Fundación Konex. Sus últimos libros son: *Filmología. Ensayos con el cine* (2000, Primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes); *El cine de Hugo Santiago* (2002); *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine* (2003); *Estudio crítico sobre La ciénaga, de Lucrecia Martel* (2007), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital* (2009) y *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine* (2011).

Javier Sanjinés C.

Catedrático de Literatura Latinoamericana y de Estudios Culturales en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Michigan (Ann Arbor). Doctor en Literatura Hispanoamericana y Luso-Portuguesa por la Universidad de Minnesota, con posdoctorado realizado en el Chicago Humanities Institute de la Universidad de Chicago, gracias a una beca otorgada por la Fundación Rockefeller. Miembro fundador del Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos (1993), es también miembro de la Academia de la Latinidad, desde 1997. Autor de numerosos libros y ensayos sobre cultura boliviana y andina. Entre sus libros, figuran: *Literatura contemporánea y grotesco social en Bolivia* (ILDIS/BHN, 1992); *Mestizaje Upside-Down. Aesthetic Politics in Modern Bolivia* (University of Pittsburgh Press, 2004), cuya versión en español se titula *El espejismo del mestizaje* (IFEA/Fundación PIEB/Embajada de Francia en Bolivia, 2005); *Rescoldos del pasado. Conflictos culturales en sociedades poscoloniales* (Fundación PIEB, 2009), traducido y modificado en la versión en inglés: *Embers of the Past. Essays in Times of Decolonization* (Duke University Press, 2013). En el campo de la cultura visual, publicó en importantes editoriales norteamericanas y europeas, y realizó investigaciones sobre el cine de Jorge Sanjinés desde la perspectiva de los estudios subalternos.

Ismail Xavier

Es Profesor de la Escola de Comunicações e Artes de la Universidad de San Pablo. Fue Profesor Visitante de New York University (1995), University of Iowa (1998), Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (1999 e 2011), University of Leeds (2007), University of Chicago (2008), Universidad Nacional de La Plata (2009) y Universidad de Buenos Aires (2011). Entre otros libros, publicó: *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência* (Paz e Terra, 1977, 3ª. Ed. 2005 –traducido al español por Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2008), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (CosacNaify 2007, 2ª. edição), *Griffith: o nascimento de um cinema* (Brasiliense, 1984), *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo*, *Tropicalismo*, *Cinema Marginal* (Brasiliense, 1993), *Allegories of Underdevelopment: Aesthetics and Politics in Brazilian Modern Cinema* (University of Minnesota Press, 1997), *O cinema brasileiro moderno* (Paz e Terra, 2001), *O olhar e a cena: melodrama*, *Hollywood*, *Cinema Novo*, *Nelson Rodrigues* (Cosac Naify, 2003), *Ismail Xavier–encontros*, Adilson Mendes-org. (Azougue, 2009); *Cine brasileño contemporâneo*, tradução e edição de Mario Cámara (Buenos Aires Santiago Arcos Editor, 2013).

Iván Pinto Veas

Crítico de cine, investigador y docente. Licenciado en Estética por la Universidad Católica y en Cine y Televisión por la Universidad ARCIS (Chile), con estudios de Maestría en Comunicación y Cultura (UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Es editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo, y de http://elagentecine.worpdress.com, blog de comentarios y crónicas de cine. Dictó clases sobre historia y estética del cine latinoamericano, historia y teoría del cine documental, y crítica de cine en varias universidades chilenas, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, UMCE. Fue coeditor de la antología sobre *Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010), y de *La zona Marker* (Ediciones Fidocs, 2013). Ha colaborado además en diversas publicaciones sobre

cine chileno y latinoamericano entre las que destacan los libros *El Novísimo cine chileno* (Uqbar, 2011) y *Prismas del cine latinoamericano* (Cuarto Propio, 2012). Programa, con Claudia Aravena, el ciclo «Visones Laterales» de cine y video experimental en Cineteca Nacional de Chile (2013-2014).

Sergio Becerra

Docente e investigador de cine de la Universidad Central, de la que también dirige su Cineclub. Realiza un Magister en Estudios Cinematográficos y Audiovisuales en la Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Docente de la Universidad de los Andes (1999-2012), escribió para *El Espectador* y *Kinetoscopio*. Ex director de la Cinemateca Distrital de Bogotá (2008-2012), donde editó los *Cuadernos de Cine Colombiano* (n.° 14, 15, 16, 18 y 19), así como los libros *Jorge Silva-Martha Rodríguez: 45 años de cine social en Colombia* (2008); *Víctor Gaviria: 30 años de vida fílmica* (2009); *ICAIC: 50 años de cine cubano en la revolución* (2009); *Primera muestra de cine medio oriental contemporáneo* (2010, edición inglés-español), la colección de 6 DVD's y un cuadernillo crítico «40/25, joyas del cine colombiano» (2011); *Materia y cosmos*, *las películas de Artavazd Pelechian* (2012, edición francés-español), y *Kurosawa 101* (2012). Editó igualmente *Bogotá Fílmica*, *ensayos sobre cine y patrimonio* (2013). Actualmente prepara un texto sobre el cine político y militante (1961-1981), ganador de la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento en Colombia, otorgada por la Cinemateca Distrital-IDARTES (2015).

Juan Antonio García Borrero

Miembro de la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (Fédération Internationale de la Presse Cinématographique/ FIPRESCI) desde su creación en 1999. Creador y Coordinador General de los Talleres Nacionales de la Crítica Cinematográfica (Camagüey, 1993-2006), considerado el evento teórico más importante

para especialistas en el país. Presidente de la «Cátedra de Pensamiento Audiovisual *Tomás Gutiérrez Alea*» (2002), ha ganado en varias ocasiones el premio de Ensayo e Investigación que concede anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y tres veces el Premio Nacional de la Crítica Literaria que se entrega en su país a los diez mejores libros publicados en el año, por los textos *Guía crítica del cine cubano de ficción (2001); La edad de la herejía (2002)* y *Otras maneras de pensar el cine cubano (2010)*. Otros reconocidos libros de su autoría, son: *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* (2007), *Intrusos en el paraíso (Cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta)(2009)*, *Cine cubano, la pupila insomne* (2012)

Álvaro Vázquez Mantecón

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México), obtuvo previamente su licenciatura en Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y una maestría en Historia en la Universidad Iberoamericana. Es Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana plantel Azcapotzalco desde 2001, adscrito al Posgrado en Historiografía de la División de Ciencias Sociales y Humanidades. Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo xx. Entre sus libros, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a* Santa *de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012). Realizador de varios documentales entre los que destacan *La utopía tabasqueña de Tomás Garrido Canabal* (2004), *Novo por Novo* (sobre la vida y obra de Salvador Novo, 2003); *La pasión de José Vasconcelos* (2002) y *Emilio Fernández, mexicano mítico* (2000). Ha trabajado también en diversos proyectos de investigación y curaduría como *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997* (2006); el *Memorial del 68* (2007); la exposición *Cine y revolución* (2010); *Imágenes del cardenismo* (2011) y *Desafío a la estabilidad: procesos artísticos en México, 1952-1967* (2014).

Cecilia Lacruz

M.Phil. en Latin American Studies de la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies de la University College Dublin (UCD), actualmente realiza el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dicta seminarios y cursos de grado y posgrado de Historia del Cine y Cine Latinoamericano en universidades uruguayas. Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Montevideo) e Investigadora activa –nivel Iniciación– del Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay. Trabajó en el área de producción en proyectos documentales y series de ficción para la televisión. Escribió «Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural» para el dossier sobre el cortometraje documental en Latinoamérica de *Imagofagia* (Buenos Aires, 2015) y colaboró en volúmenes colectivos con los artículos «La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay» (Santiago de Chile, 2014) y «La pantalla presa en Libertad» (Montevideo, 2015).

María Luisa Ortega Gálvez

Doctora en Filosofía y Profesora de Comunicación Audiovisual por la Universidad Autónoma de Madrid (España). Es coautora, con capítulos a cargo, de los libros *The Cinema of Latin America* (2003), *Cine documental en América Latina* (2003), *Documental y vanguardia: lenguajes fronterizos* (2005), *Cuba: Cinéma et Révolution* (2006), *De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental* (2006), *Cineastas frente al espejo* (2008), *Piedra, papel, tijera: collage en el cine documental* (2009), *Doc. el documental en el siglo XXI* (2010), *Le* Nouveau *Du Cinéma Argentin* (2015), y editora de *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España* (2005), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker* (2006) así como de *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008). Publicó como autora: *Espejos Rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007). Es miembro del Comité Editorial de *Secuencias. Revista de Historia del Cine* y fue programadora de los Festivales Cines del

Sur (Granada International Film Festival) y Documenta Madrid (International Madrid Documentary Festival).

Mirta Varela

Es investigadora del CONICET y profesora titular de la cátedra de Historia de los medios en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, donde recibió el título de Doctora en Letras. Ha realizado estancias de investigación en la Université Paris VIII y fue becaria de la Fundación Alexander von Humboldt en el Instituto Latinoamericano de la Universidad Libre de Berlín. Actualmente coordina la Red de Historia de los Medios (www.rehime.com.ar) y dirige los *Cuadernos de ReHiMe*. Sus publicaciones incluyen los siguientes libros: *Los hombres Ilustres de Billiken. Héroes en los medios y en la escuela* (Colihue, 1994); *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión*, en colaboración con Alejandro Grimson (Eudeba, 1999); *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna 1951-1969* (Edhasa, 2005); y *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, en colaboración con Mariano Mestman (Eudeba, 2013).

Paula Halperin

Doctora en Historia por la Universidad de Maryland, College Park. Profesora de Historia y Cine en Purchase College, SUNY desde septiembre de 2010. Se especializa en cine y televisión en Brasil y la Argentina desde la década del cincuenta, y su relación con la esfera pública. En el manuscrito del libro en el que trabaja actualmente, explora los cines de ambos países durante los tardíos sesenta y setenta, los debates políticos que estos generaron y el rol de la economía visual en la conformación de imaginarios en torno a la identidad nacional. Sus publicaciones incluyen artículos sobre el neorrealismo italiano en la Argentina en las décadas de 1940 y 1950, la representación de relaciones genéricas y raciales en el cine de Brasil en los setenta y las discusiones sobre historia nacional promovidas por las telenovelas históricas en el Brasil de los setenta y ochenta.

ÍNDICE

Presentación

Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política..... 7
Mariano Mestman

PARTE I. CASOS NACIONALES

Argentina:
El profano llamado del mundo..... 65
David Oubiña

Bolivia:
La estética transculturadora de una revolución frustrada 125
Javier Sanjinés C.

Brasil:
Alegorías del subdesarrollo..... 151
Ismail Xavier

Chile:
Crítica y Crisis en el *Nuevo Cine* 185
Iván Pinto

Colombia:
En torno a Camilo Torres y
el Movimiento Estudiantil..... 217
Sergio Becerra

Cuba:
Revolución, intelectual y cine. Notas
para una intrahistoria del 68 audiovisual..... 249
Juan Antonio García Borrero

México:
El 68 cinematográfico 285
Álvaro Vázquez Mantecón

Uruguay:
La comezón por el intercambio..... 311
Cecilia Lacruz

PARTE II.
EL DOCUMENTAL, LA TELEVISIÓN
Y LA INDUSTRIA CULTURAL

Mérida 68. Las disyuntivas del documental..... 355
María Luisa Ortega

Con y contra el cine y la televisión 395
Mirta Varela

Industria cultural e identidad nacional.
Dos films emblemáticos 435
Paula Halperin

Los autores 465